

المركز القومي للترجمة

إليوت كولا

صراعات حول الآثار المصرية

علم المصريات، الولع بمصر، مصر المعاصرة

2337

ترجمة وتقديم:

سحر توفيق







كان لعلماء المصريات الأوروبيين أثر عظيم في ذلك الوقت في الكشف عن هذا التاريخ الضائع، وبدأ المثقفون من المصريين ينفتحون أيضًا عليه، ويكشفون ما فيه من أشياء ظلت خفية قرونًا طويلة، وبدأ بعضهم يبحث تحت رعاية علمية من الأوروبيين في البعثات الدراسية التي كان يرسلها محمد على وأبناؤه إلى أوروبا. كان أثر الانفتاح على التاريخ المصري عظيمًا في مصر وفي أوروبا على السواء، في أوروبا ظهر جنون علم المصريات، وظهرت الدعوات التي تحاول الاستيلاء على التاريخ المصري باعتباره جزءًا أو أصلاً للتاريخ اليوناني الأوروبي، وهي الدعوات التي وصلت نهايتها المنطقية بالدعوة إلى الاستيلاء على مصر نفسها، حتى الاستيلاء الفعلي عليها والمتمثل في الاحتلال البريطاني عام 1881.

أما في مصر، فقد كان الأثر مختلفًا على المصريين الذين بدأوا يدرسون ويعرفون. اكتشف هؤلاء أن لهم تاريخًا قديمًا يستحق الذكر، وبعد أن ظلت مصر زمنًا طويلاً في غياهب الظلام الذي فرض عليها من تعاقب المحتلين والولاة الأجانب إذا بها فجأة تجد نفسها. وكتب منهم من كتب يحاول إيقاظ أبناء وطنه لينتبهوا إلى هذا التاريخ الطويل، وينهلوا من هذه المعرفة الجديدة، حتى كان الحدث الأكبر وهو اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون. وفجأة انفجرت المشاعر الوطنية لدى الكثيرين، وظهرت نتيجة هذا الجيشان سيولاً من الكتب الأدبية وغير الأدبية، والمقالات الصحفية، تدور حول المصريات وحول الفراعنة وحول الهوية المصرية.

تصميم الغلاف : جاسر ممدوح

صراعات حول الآثار المصرية

علم المصريات، الولع بمصر، مصر المعاصرة

المركز القومى للترجمة

تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2337
- صراعات حول الآثار المصرية: علم المصريات، الولع بمصر، مصر المعاصرة
- إليوت كولا
- سحر توفيق
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:

CONFLICTED ANTIQUITIES:

Egyptology, Egyptomania, Egyptian Modernity

By: Elliott Colla

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

صراعات حول الآثار المصرية

علم المصريات، الولع بمصر، مصر المعاصرة

تأليف: إليوت كولا

ترجمة وتقديم: سحر توفيق



2016



دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

كولا، إليوت
صراعات حول الآثار المصرية: علم المصريات، الولع بمصر، مصر المعاصرة/ إليوت كولا؛ ترجمة وتقديم سحر توفيق - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٦.

عدد الصفحات: ٣٥٢ صفحة.

المقـــــاس: ١٧ × ٢٤ سم.

تدمك ٥ ٧٢٨ ٩٢٠ ٩٧٧ ٩٧٨

١ - المصريات، علم
٢- الآثار الفرعونية
٣- مصر القديمة
أ- توفيق، سحر (مترجم ومقدم)
ب - العنوان

٩١٣،٣٢

رقم الإيداع
٢٠١٦ / ١٤٥٩٩

مطابع الأهرام التجارية - قليوب

التصحيح اللغوى : عبد الرحمن الأبلج

الإشراف الفنى: حسن كامل

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى، وتعريفه بها. والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويـــــات

تقديم المترجمة

كان عصر النهضة المصري في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين فترة ثرية بالإبداعات المختلفة، وكان من أهم تلك الإبداعات التخلص من الأستار التي ألقيت على عقول المصريين لقرون منذ فصلت بينهم وبين تاريخ أجدادهم الأوائل حتى أصبح نسيا منسيا، وأصبح ينظر إلى آثار تلك العصور كأشياء مطموسة المعنى لا يفهم منها شيء. فمنذ دخل الإغريق مصر، ثم الرومان، ثم العرب، جرى طمس ممنهج للسجل التاريخي، واستبدل به تواريخ تلك الأمم. وفي العصر العربي خاصة، كان الطمس شاملا؛ لأنه محا اللغة المصرية نفسها، واستبدل بها اللغة العربية مما سبب قطيعة كاملة مع ذلك التاريخ.

ومع ذلك، ظلت هناك آثار لتلك القرون الماضية متمثلة في مفردات قليلة، وأسماء قرى ومدن، وبعض الأمثال التي طورت وبعض القصص الشعبية والأساطير التي ظلت في ضمير العامة مع فقدان أصولها ومرجعيتها وتغيير بعض تفاصيلها لتناسب التوجهات الثقافية الوافدة والسائدة. كما بقي الكثير من التقاليد التي لم يعف عليها الزمن ولم يمحها الدخول في دين جديد (المسيحية ثم الإسلام)، ولا الانقطاع عن اللغة القديمة والتحول للتحدث بلغة جديدة.

وظلت تلك الآثار المذهلة قائمة لم يمحها مرور الزمن، ولم يصبها إلا بعض التعديات المعروفة، لتثير دهشة الكثيرين ممن مروا بمصر من العرب أو غير العرب. فوقفوا أمامها محاولين سبر غورها ومعرفة أسرارها التي طمست كاملا، فلم يتوصلوا إلا إلى أقل القليل. حتى عثر أخيرا على حجر رشيد، وتمكن الأثري شامبليون من فك أسراره، وفجأة انفتحت الصفحات المجهولة عن الأسرار كلها.

كان لعلماء المصريات الأوروبيين أثر عظيم في ذلك الوقت في الكشف عن هذا التاريخ الضائع، وبدأ المثقفون من المصريين ينفتحون أيضا عليه، ويعون ما فيه من أشياء ظلت خفية قرونا طويلة، وبدأ بعضهم يبحث تحت رعاية علمية من الأوروبيين

في البعثات الدراسية التي كان يرسلها محمد علي وأبناؤه إلى أوروبا. وكان أثر الانفتاح على التاريخ المصري عظيما في مصر وفي أوروبا على السواء، في أوروبا ظهر جنون المصريات وظهرت الدعوات التي تحاول الاستيلاء على التاريخ المصري باعتباره جزءا أو أصلا للتاريخ اليوناني الأوروبي، وهي الدعوات التي وصلت نهايتها المنطقية بالدعوة إلى الاستيلاء على مصر نفسها، حتى الاستيلاء الفعلي عليها والمتمثل في الاحتلال البريطاني عام ١٨٨١.

أما في مصر، فقد كان الأثر مختلفا على المصريين الذين بدءوا يدرسون ويعرفون. اكتشف هؤلاء أن لهم تاريخا قديما يستحق الذكر، وبعد أن ظلت مصر زمنا طويلا في غياهب الظلام الذي فُرض عليها من تعاقب المحتلين والولاة الأجانب، إذا بها فجأة تجد نفسها. وكتب منهم من كتب يحاول إيقاظ أبناء وطنه لينتبهوا إلى هذا التاريخ الطويل، وينهلوا من هذه المعرفة الجديدة، التي كانت تثير شهية الباحثين والرحالة، حتى كان الحدث الأكبر وهو اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون. وفجأة انفجرت المشاعر الوطنية لدى الكثير من هؤلاء وحاولوا إثارتها لدى بقية الشعب الذي كان غائبا مغيبا لطول السبات، وظهرت - نتيجة هذا الجيشان - سيول من الكتب الأدبية وغير الأدبية، والمقالات الصحفية، تدور حول المصريات وحول الفراعنة وحول الهوية المصرية.

يتناول مؤلف هذا الكتاب هذا الجانب من جوانب التاريخ المصري، أي تأثير المكتشفات الأثرية على كل من أوروبا ومصر. محاولا البحث عن مناطق الصراع في الآراء والأفعال التي بنيت على هذا الجانب ذاته، سواء في مصر أو في أوروبا. والحق أن هذا الموضوع كبير جدا، وله جوانب كثيرة متشعبة، لكن المؤلف حاول أن يقتصر على مناطق معينة لكي لا يتوه في طوفان من الأحداث وردود الأفعال التي لا نهاية لها، والتي لا تزال مستمرة في التجدد حتى اليوم.

ولهذا استقر المؤلف على رواية أهم حدثين في تاريخ المكتشفات الأثرية المصرية، ألا وهما نقل تمثال ممنون من الأقصر إلى المتحف البريطاني، وهو الحدث الذي جرى على مدى ما يقرب من ثلاث سنوات منذ بداية توقيع عقد نقله بين هنري سولت، القنصل البريطاني في مصر في ذلك الوقت، وجيوفاني بلزوني، المغامر الباحث عن الآثار، حتى جلوسه على قاعدته في المتحف عام ١٨١٩. والحدث الثاني هو اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون عام ١٩٢٢، وهذا الحدث كان بطلاه اللورد كارنارفون وهوارد كارتر.

يفصل بين الحدثين قرن من الزمان، ويتناول المؤلف الصراعات التي أثارها كل حدث منهما، والتأثيرات التي كانت له في مصر وأوروبا على السواء: على المؤسسات، وعلى أبطال الحدث ذاته، وعلى الثقافة والمثقفين، وعلى الناس بشكل عام.

وبعد كل حدث يتناول المؤلف بعض المؤلفات التي تناولت الحدث أو التي كان الحدث من الدوافع إلى كتابتها، ويستعرض خلال ذلك العديد من المؤلفات العربية القديمة حول الآثار، مع التركيز على جوانب معينة فيها تساعده على تأكيد وجهة نظره الخاصة بـ "الصراع" الذي أثاره اكتشاف هذه الأشياء، وحول تأثير المكتشفات الأثرية وكشف حقائق التاريخ المصري على "قيمة" الآثار المصرية، وعلى الدعوة الأوروبية للاستيلاء على هذه الآثار المصرية باعتبارها "حقًّا" لأوروبا، وعلى النزعة الوطنية المصرية التي سميت في ذلك الوقت بالفرعونية، والتي تأججت بتأثير هذه المكتشفات، وعلى بعض المؤلفات الأدبية التي أثارها كل ذلك.

والكتاب ممتع للغاية، ويلقي بعض الضوء على هذه الجوانب المثيرة في تاريخنا، ويتحرك في خط "درامي"، حيث تتصاعد الإثارة في الكتاب مع كل حدث جديد، ثم ينهي المؤلف كل فصل من فصوله بملحق صغير يناقض الفصل السابق عليه، زيادة في تأكيد معنى "الصراع" الذي وضعه في عنوان كتابه.

يبدأ المؤلف كتابه بمناقشة حول تحويل أي مكتشف أثري إلى artifact، وهي كلمة إنجليزية لا مقابل عربياً واضحاً لها ، فهي تعني " شيئا من صنع الإنسان" ، لكنها في نفس الوقت تعني "شيئًا فنيا، وأثريا" ، ولقد آثرت في ترجمتها أن أستخدم التعبيرين للتدليل على مقصد المؤلف، مع تفادي عبارة "من صنع الإنسان" بقدر الإمكان ، حيث إن الشيء الفني الأثري (أو الأثر الفنى) لابد بداهة أن يكون من صنع الإنسان. لكن أيضا كان المؤلف يقصد أن طريقة التعامل مع الأثر بعد اكتشافه تجري بأسلوب يحوله من مجرد "شيء" لا قيمة له، إلى هذا الشيء الفني الأثري الذي له قيمة مادية يمكن حسابها، وقيمة أدبية ترفع من مكانته لدرجة تمنحه "قيمة متحفية". وقد حاولت التعبير عن هذه المعاني بقدر الإمكان في الأماكن التي ينبغي ذكرها فيها من النص.

ليست هذه هي المشكلة الوحيدة التي قابلتني في ترجمة هذا الكتاب، كانت هناك مشكلات أخرى أثارها رفض المؤلف التعاون معي بإعطائي أصول الاقتباسات التي حصل عليها من مراجع عربية، والتي أجهدتني كثيرا واستغرقت مني وقتا طويلا

في البحث عنها، خاصة لعدم وجود بعضها في أي مكان في مصر. هذا فضلا عن تلك الاقتباسات التي لم يذكر مرجعها بالتحديد، والتي يضعها عادة بعد العناوين سواء عناوين الفصول أو العناوين الفرعية داخل كل فصل. هذه الاقتباسات عانيت كثيرا في البحث عنها في كتب كاملة، ولا أنسى الاقتباس الأول لإحدى عبارات ضياء الدين بن الأثير، والتي لم يذكر حتى من أي كتاب جاء بها (وقد وجدتها في كتاب جلال الدين السيوطي ***حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة***، ص٤٠). من المشكلات التي قابلتني أيضا أن المؤلف أخطأ في ترجمته لبعض الكلمات العربية التي التبس عليه معناها، وهي ليست كثيرة، لكنها كان لها تأثيرها في بعض تقديرات المؤلف. لذلك فقد أشرت إلى بعض هذه الكلمات في حينها، ولم أشر إليها إذا لم تكن مؤثرة في سياق تعليقات واستنتاجات المؤلف.

وأورد هنا نموذجا واحدا، لكنه صارخ، وهو في الواقع أسوأُ النماذج من هذا النوع في الكتاب، وهو ترجمته لأبيات شوقي التي جاء فيها:

لـــو كـــان مـــن ســفــرٍ إيــا	بُــك أمـــس، أو فــتــحٍ مـبـيـن
أو كـــان بـعـثُـك مـــن ذبـيــ	بِ الـــروح، أو نـبـضِ الـوَتـيـن
وطــلــعــتَ مـــن وادي الـمـلـو	كِ، عـلـيـكَ غـــارُ الـفـاتـحـيـن
الــخــيــلُ حــولَــك فـــي الـجِـلا	لِ الـعـسـجـديـة يـنـثـنـيـن
وعـــلـــى نِـــجَـــادك هـالــتــا	ن مـــن الـقَـنَـا، والــدَّارِعِــيــن
والــجــنــدُ يـــدفــعُ فـــي رِكــا	بِـــك بـالـمـلـوك مُـصَـفَّـدِيـن
لــرأيـــتَ جـيـلاً غـيـرَ جـيـ	لِـــك، بـالـجـبـابـر لا يَـدِيـن
ورأيـــتَ مـحـكـومـيـن قـد	نَـصَـبُـوا، وَرَدُّوا الـحـاكِـمِـيـن

في هذه الأبيات يترجم المؤلف "لو كان من سفرٍ إيابك أمس" بقوله "If your departure yesterday"، وهذا يعني العكس تماما، "لو كان رحيلك بالأمس"، ظن المؤلف أن الشاعر يتحدث عن "الأمس" البعيد، أي موته في الماضي العتيق، ولم ينتبه إلى أن الشاعر يقصد تشبيه اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون الذي حدث "بالأمس" القريب وكأنه عودة للملك من سفر. ولا ينتبه المؤلف لهذا الخطأ رغم أنه يترجم الأبيات التالية التي تتحدث عن الإياب وليس الرحيل، ورغم الأدلة على المعنى الذي قصده الشاعر في مثل كلمة "بعث" وقوله "وطلعت من وادي الملوك"، إلخ. يستمر المؤلف في

ترجمته دون انتباه إلى هذا المعنى حتى يأتي إلى البيتين الأخيرين فيترجمهما كما يلي:

I would have taken you for another generation of unbowed giants.

I would have mistaken you for a subjected people who'd exhausted themselves, and then returned as rulers.

والمعنى الذي تقوله هذه الترجمة هو "لظننت [أنا] أنك جيل آخر من الجبابر لا يلين/ ولظننت [أنا] أنك من محكومين نصبوا ثم عادوا حاكمين". ولا أظن أنه ترجم هذه الأبيات قصدا بهذه الطريقة للإساءة إلى معاني شوقي، بل الغالب أنه أخطأ في فهم أن التاء هنا تاء المتكلم، بينما هي تاء المخاطب، لكنه بنى على خطئه أخطاء أخرى.

ومثال آخر، في أحد الهوامش يترجم المؤلف قول الزركشي: "وأم علوم القرآن ثلاثة أقسام: توحيد وتذكير وأحكام، فالتوحيد تدخل فيه معرفة المخلوقات ومعرفة الخالق بأسمائه وصفاته وأفعاله. والتذكير ومنه الوعد والوعيد والجنة والنار وتصفية الظاهر والباطن، والأحكام ومنها التكاليف كلها وتبيين المنافع والمضار والأمر والنهي والندب" (البرهان في علوم القرآن، ج١، ص١٧)، فيترجم المؤلف كلمة "الندب" إلى Lamentable acts والتي تعني "أفعالا تبعث على الأسى، أفعالا جديرة بالرثاء"!

ويبدو أن المؤلف كانت لديه أفكار سابقة أراد أن يدلل عليها دون النظر إلى ما بين يديه، وهذا خطأ يقع فيه كثيرون، وأكثر ما يدل على ذلك ترجمته أيضا لبعض شعر شوقي كما يلي:

زمان الفرد – يا فرعون - ولّى ودالت دولة المتجبرينا

وأصبحت الرعاة بكل أرض على حكم الرعية نازلينا

يقول المؤلف معلقا على البيتين: «فالطغاة الأجانب (الرعاة)، عبارة تشير إلى لحظة في التاريخ الفرعوني، عندما حكم «الملوك الرعاة» (الحيثيون) مصر حتى تم إخراجهم منها. وهكذا يصبح التاريخ القديم ليس فقط مشابهة مع التاريخ الكولونيالي المعاصر،

ولكن أيضا لزرع شعور بالثقة بأن الحصيلة، حكم مصر لنفسها بنفسها، ستكون مماثلة. وتصبح استعادة توت عنخ آمون مصدرًا ثريا للتفكير في عودة السيادة المصرية.»

إن رغبة المؤلف في التدليل على استغلال شوقي لموضوع توت عنخ آمون في مقاومة المستعمر وعودة السيادة المصرية دفعته لخطأ في فهم كلمة «الرعاة»، التي يقصد بها شوقي «الحكام» بشكل عام، وليس «الملوك الرعاة» أو الحيثيين، ولم ينتبه إلى دلالة قوله «بكل أرض»، ولا إلى أنه يتحدث عن الحكام في العصر الحديث الذي أصبح الحكم فيه للشعب، وأصبح الحكام فيه ينزلون على مطالب الشعب وليس العكس كما كان يحدث في الأزمنة القديمة.

وفي موضع آخر يروي المؤلف قصة الصراع بين كارتر والحكومة المصرية حول مقبرة توت عنخ آمون، ثم يتحدث عن خطبة ألقاها رئيس الحكومة في ذلك الوقت، سعد زغلول، ويرد الجمهور على سعد بهتافات "ليحيى وزير توت عنخ آمون" و"ليحيى المدافع عن وادي الملوك!". ويترجم المؤلف هذا الهتاف بقوله: "Let's set our artillery on the Valley of the Kings"، أي "لنضع مدفعيتنا في وادي الملوك"، وربما اختلط عليه تشكيل كلمة "المُدافع" فترجمها بما يعني "المَدافع"، ولم يلق بالا إلى ما يدل عليه سياق الكلمات الأخرى في العبارة، مثل "ليحيى" و"عن"، والتي ينفي وجودها احتمالية المعنى الذي توصل إليه.

لقد حاول المؤلف التدليل على بعض الآراء الشخصية التي كانت موجودة لديه مسبقا، وأن يجد أدلة مادية على صدقها، ولم يسمح لنفسه بالتحرر من الأفكار السابقة لكي لا يقع في مثل هذه الأخطاء. ومن أمثلة ذلك الجزء التالي من نقده لرواية *كفاح طيبة* لنجيب محفوظ:

> يتسم الصراع بين المصريين وحكامهم الأجانب أيضا بالعنصرية، ويشدد عليه بالمغزى المركزي (والإشكالي) للون البشرة ودلائل الملامح طوال قصة التحرر الوطني. وبدون استثناء تقريبا، يوصف الصراع القومي بين المصريين والأجانب الهكسوس بتعبيرات عنصرية: يتميز المصريون بالبشرة السمراء، والهزال، والذقون الحليقة، أما الهكسوس فيتميزون ببشرة بيضاء، وإطلاق اللِّحى، وأنهم

> المحتلون. وقد يتخيل المرء، مرة أخرى، لوحة جدارية أصلية لهذا الوصف المتباين بحدة للفروق القومية. وأول شخصية من الهكسوس تظهر في الرواية تقدم عبر وصف الجسد: فهو «رجل بدين قصير القامة، مستدير الوجه، طويل اللحية، أبيض البشرة».

ويضيف الكاتب معلقا «إن استخدام الخطاب العنصري لخدمة أيديولوجية وطنية، يقود ***كفاح طيبة*** إلى مجالات غير مريحة وغير متسقة، خاصة لأنها تعبير عن التحرر القومي باستخدام مصطلحات التطهير العرقي. ويصبح التحرر القومي، في هذه الرواية، عملية إعادة تمصير مصر (إعادة مصريتها)»، ثم يعود فيقول مستنتجا: «وبهذا فإن قصة التحرر القومي في ***كفاح طيبة***، هي في الواقع قصة تطهير عرقي وتحرر من العبودية».

ويغفل المؤلف هنا أن استخدام نجيب محفوظ للون البشرة هو استخدام رمزي يرد به على الادعاءات العنصرية الغربية التي وصمت شعوب العالم الأخرى كلها، لم يستطع المؤلف أن يرى أن هذا كله مجرد رد على ادعاءات الاستعمار وادعاءات العنصرية الاستعمارية بسيادة الجنس الأبيض وتفوقه، وأن «التطهير» ليس تطهيرا عرقيا في الواقع وإنما هو تطهير من الذل والاستعباد تحت نير الاستعمار العنصري.والمؤكد أن المصريين في الواقع يضمون جميع الألوان في بشرتهم، ففيهم البيض والسمر والسود أيضا، ولم يكن من صفات هذا الشعب عنصرية لونية أو عرقية من أي نوع في أي زمان، لكن هذه العنصرية كانت موجودة دائما بين الجنس الأبيض الذي يعبر عنه المؤلف.

وحاول المؤلف التدليل على الفارق في تناول موضوع الآثار بين التراث العربي والأوروبي، وهو يرى أن التراث العربي والإسلامي نظر إلى الآثار المصرية القديمة فقط من وجهة نظر دينية، على أنها «دروس وعبر» تدل على قدرة الله ودوامه، وعلى أن المخلوق زائل مهما كان، وعلى الدعوة لتأمل الآثار للاعتبار بدروس الزمان. مع التركيز دائما على فكرة أن التراث الإسلامي هو تراث من خصائصه الإيمان بـ «تحطيم الأصنام». بينما كان التناول الأوروبي يركز على الجوانب العلمية، فالأوروبيون لم يكن يهمهم الرمز الوثني الذي تدل عليه هذه الآثار، بل كان همهم البحث العلمي الذي قادهم

في النهاية إلى اكتشاف أسرار ذلك التراث الهائل. ومع ذلك، لم يستطع المؤلف أن يمر مرور الكرام على أن التراث العربي الإسلامي جاء معظمه في زمن لم يكن معروفا فيه معنى الكتابات الهيروغليفية، ولا ما تدل عليه تلك الآثار، وعلى وجود الكثير من المباحث، رغم ذلك، التي حاولت استكشاف ما يمكن مثل قياسات الهرم وطبيعة أحجاره ووصفت وصفا دقيقا وما يمكن الاستدلال به من كل هذا. بل واستعانت بكل ما أمكنها الوصول إليه من القصص التاريخية المذكورة في التراث اليوناني والأساطير التي كانت متداولة حول الفراعنة والحياة في وادي النيل. بل إن المؤلفات الأوروبية الأولى قبل اكتشاف الهيروغليفية لم تكن تختلف عن ذلك كثيرا، ولم تكن تخلو، باعتراف المؤلف، من محاولة استخلاص الدروس المستفادة من وجود مثل تلك الأطلال الهائلة.

وفي مثل هذه الأمثلة، آثرت أن أعرض رأي المؤلف كما هو، ولم أقم بالتعليق على هذه الآراء في هوامش أسفل الصفحات إلا في أضيق الحدود، لكي لا تمثل تعليقاتي نوعا من فرض الرأي على القارئ، وأتمنى ألا يكون التوفيق قد خانني في ذلك. وبهذه المناسبة أذكر أن هوامش أسفل الصفحات كلها للمترجمة، وهوامش نهاية الكتاب هي هوامش المؤلف، فيما عدا بعض التعليقات القليلة للمترجمة داخل هذه الأخيرة، وقد أشرت إلى ذلك في حينه.

وأريد أن أؤكد أن مثل هذه المشكلات لن تؤثر على استمتاع القارئ بالكتاب، فهو كتاب ممتع ومليء بالإثارة. بالإضافة إلى أنه جمع بين دفتيه ذكر العديد من الأحداث والمؤلفات التي نحتاج لاستعادتها واستذكارها باعتبارها جزءاً مهماً من تاريخنا وثقافتنا، بالإضافة إلى ما تدل عليه من صراعات عصر النهضة الذي نحتاج لاستلهامه اليوم مرة أخرى.

سحر توفيق

القاهرة – ٢٠١٢

شكر وعرفان

لم يتحقق هذا الكتاب دون مساعدة، ولا كان نتيجة عمل يد واحدة . في القيام ببحثي من أجل الكتاب كنت محظوظا بدعم الفريق القدير المكون من Ghenwa Hayek and Ben Kamber في بروفينس، وKouross Esmaeli في نيويورك، وريهام شمس الدين في القاهرة. وبالمثل، حصلت على مساعدة قيمة من هيئة العاملين بدار الكتاب، ودار الوثائق، والمكتبة البريطانية، والمتحف البريطاني، ووزارة الخارجية الفرنسية. وقدم لي كل من Charles Auger and Carol Wilson-Allen مساعدة مستمرة وصبورة طوال عملي في الكتاب. حصل بحثي أيضا على دعم من مجموعة من المؤسسات الكريمة، من ضمنها: SSRC, the Townsend Center for the Humanities at UC Berkeley, the Wriston and Solomon Fellowships at Brown, and, finally, the Andew W.Mellon Foundation. وبدون ما تلقيته من إشراف وتشجيع من الدكتور جابر عصفور، وسيد البحراوي في القاهرة، لكنت قد ضعت منذ سنوات كثيرة، أشكركم.

وقد أفدت كثيرا أيضا من تعليقات ونقد وصداقة الكثير من الزملاء الذين قرءوا مسودات الفصول. وأتوجه بامتناني على وجه الخصوص – مع الاعتراف بتأخر هذا الامتنان – للزملاء من بركلي الذين قرءوا أجزاء من الرسالة وشجعوني على المزيد: Abdul JanMohamed, Priya Joshi, Margaret Larkin, Michael Lucey, James Monroe, Stefania Pandolfo, Tony Brown, Jeff Fort, Carolina Gonzalez, Leah Middlebrook, Nancy Reynolds, and Jonathan Zatlin. وقد استفدت كثيرا في مخطوطي بكامله من المعلومات المستمرة والكريمة من العديد من الزملاء في نيويورك، ومن ضمنهم على وجه الخصوص Lila Abu-Lughod, Ammiel Alcalay, Shiva Balaghi, Samera Esmeir, Khaled Fahmy, Ilana Feldman, Phil Kennedy, Zach Lockman, Muhsin

al-Musawi, Kamran Rastegar, Everett K. Rowson, and Nader Uthman. وأشكر Timothy Mitchell, Fred Cooper, Jane Burbank, Allan Hunter, Kate Zaloom, and the 2004-05 ICAS group لمساعدتهم في تطوير الفصل الأول ودخوله إلى اتجاهات جديدة أثناء الوقت الذي قضيته في جامعة نيويورك. وكانت تدخلات Joel Gordon and Ted Swedenburg بالغة الأهمية لتحسين الفصل الخامس حتى وصل إلى ما هو عليه الآن. و Clary Bencomo, Gamal Eid, Ahmad Hassan, Sonallah Ibrahim, Salima Ikram, Richard Jacquemond, Samia Mehrez, Muhammad al-Sharqawi, and Nicholas Warner هؤلاء بعض الأسباب التي جعلتني أشعر بأنني في بيتي وأنا في القاهرة. أما فوزي محمدين، وهو مشرف عمال وصديق، فلم يعش ليرى هذا الكتاب وقد اكتمل، لكن كثيرا من تفكيري في موضوع مصر القديمة والحديثة يأتي من محادثاتنا ، أتمنى لو كنت قد أوفيت ذكراه حقها. وكان يمكن أن تشعرني عملية الكتابة بالوحدة لولا أصدقاء مثل Tim Bewes, Rob Blecher, Susan Bernstein, Marilyn Booth, Fulvio Domini, Michael Friedenberg, Lara Harb, Ken Haynes, Ray Huling, Vickie Langohr, Maud Mandel, Shira Robinson, Kathie Schmid, and Chris Toensing. وشكر خاص أيضا لكل من Patrick Heller, Jo Lee, Little Nadia, Floppers, and Bald Dolly لما أولوني من كرم. وفي الوطن، في براون، تلقيت دفعة ضرورية من زميلي Rey Chow، الذي كان يظلّ ساهرا ليتأكد من أنني قد أديت العمل المطلوب. كما قدم لي Arnold Weinstein and Ed Ahearn المساندة التي كنت بحاجة إليها للكتابة. Rumee Ahmed, Sherine Hamdy, Ian Straughn, Amy Vegari, and Therese Shere أمدوني بمساعدة كريمة أثناء الأيام الأخيرة لمراجعة المخطوطة. Dore Levy and Jim Trilling أعطياني ما يكفي من المساعدة، والطعام، والشراب، لكي يصبح هذا المشروع لي – ويعلمان أن هذا الكتاب ينتمي إليهما أيضا. ولا أستطيع أن أعبر عن امتناني لـ Joel Beinin، الذي شهد وحثّ على هذا المشروع على مدى عشر سنوات حتى اليوم. "ربنا يقويكو"!. وأخيرا، إلى عائلتي: أشكركم كثيرا على ما أبديتم من التأييد.. والفضول.

القراء رحالة؛ ينتقلون عبر أراضٍ يملكها شخص آخر، كالبدو في الصحراء ، يخوضون في طريقهم عبر حقولٍ لم يكتبوها، يسلبون ثروات مصر ليتمتعوا هم بها.

مايكل دي سرتو

ولقد شاهدت منها بلدا يشهد بفضله على البلاد، ووجدته هو المصر وما عداه هو السواد، فما رآه راءٍ إلا ملأ عينه وصدره، ولا وصفه واصف إلا علم أنه لم يقدره قدره.

ضياء الدين بن الأثير (توفي ١٢٣٩ ميلادية)

مقدمـــة

قاعة النحت المصري

يرجع تاريخ رسم الصورة المنشورة هنا لعام ١٨٢٥، وهي للنصف العلوي الضخم من تمثال ممنون الأصغر القائم في قاعة النحت المصري، إحدى قاعات معرض تاونلي، ضمن المباني الأصلية للمتحف البريطاني[1]. وقد وضع التمثال النصفي، مرفوعا على قاعدة، بين قطع أثرية أخرى مصرية المصدر. ورغم أن قاعة النحت المصري لم تكن تحتوي سوى قطع حجرية، فإن هناك قطعا أثرية أخرى، مثل المصنوعات الخشبية، وأوراق البردي، والمومياوات معروضة في قاعات أخرى، إلى جانب الأنواع المماثلة من المعروضات. ويستقر التمثال النصفي الضخم بين نافذتين مرتفعتين، وهما المصدر الوحيد للضوء في المعرض. والصورة الأصلية التي نراها هنا، والمنفذة بطباعة الحفر، تضع إطارا لقاعة النحت المصري أعمدة تدعم مقصورة ذات طراز إغريقي لا تخطئه العين. وعلى الجانب البعيد من القاعة، رجل وسيدة يرتديان ثياباً أنيقة جدا يتأملان المعروضات. ونحن ننظر إلى صورة لقطع أثرية ضخمة في إحدى قاعات متحف شهير. ماذا أيضا يمكن أن نقوله؟ إن نوع القاعة المصورة في هذه اللوحة قد أصبح مألوفا جدا حتى يبدو أنها لا تحتاج لشرح. لكن البحث المدقق لنوعية الحيز المقدم في هذه الصورة ترينا أن ما يحدث قليل للغاية.

وأكثر ما يبدو لنا وضوحا، أن المعرض المصور هنا هو حيز من معرض مرئي. بنية العرض المتحفي تدعم استخدام حاسة معينة للمشاهدة، بينما تمنع حواس أخرى (مثل اللمس). بسبب طريقة التنظيم، يخلق المعرض إحساسا صريحا بالانفصال بين المشاهد وموضوع المشاهدة. وقد نفهم هذا الانفصال كمثال لما وصفه مارتن هايدجر ذات يوم بتعبير: «صورة العالم» لا تعني «صورة للعالم، ولكن العالم مُدرَكا كصورة»[2]. إن صورة قاعة النحت المصري ترسم هذه الرؤية ثلاثا. الأولى : « العالم مدركا كصورة تقدم نوعا من الذاتية الإنسانية مؤلفة في علاقة بأشياء غير إنسانية . يبدأ نقد هايدجر من قراءته للكلمة الألمانية *Vorstellung* التي تعني " تمثيل" (والمعنى الحرفي: "التبيين، الاستعراض"). وفي قراءة هايدجر، تكشف اللغة التي يفهم بها مثل هذا الفعل من التمثيل

نوع الحشو التكراري فيه: ''هذه الموضعة للموجودات يتم إنجازها في وضع خلفية قبلية، خلفية للعرض [*Vor-stellen*]، تهدف إلى وضع كل معروض أمامها بطريقة تجعل الشخص الذي يفكر فيها قادرا على التأكد – وهذا يعنى التيقن – من الموجود''[٣]. والذاتية المقدمة هنا إشكالية ؛ حيث إنها تثبت أن كينونة الموجودات – مثل تلك التي جمعت، وعرضت، وتلقت الزيارة، ودارت حولها المناقشة، داخل المتاحف – يمكن اختصارها في فهم الإنسان لها. والذوات التي تقوم بتقديمها (القيِّم على المتحف، والزائر للمتحف، والناقد) تعتمد على علاقة هشة بأشياء من صناعتها هي نفسها. وبهذا الفهم ؛ فإن صيغة العلاقة التي يخلقها أسلوب العرض المتحفي هي صيغة خادعة، بل وخطيرة. وهذا يأتي بي إلى نقطة ثانية في نقد هايدجر، هو أن الذاتية التي تقدمها عبارة «العالم كصورة» ليست مجرد حشو تكراري، ولكن أيضا محاولة للتحكم:

> أن يصبح العالم صورة هي عملية، وهي نفس العملية التي فيها، في وسط الكائنات، يصبح الإنسان موضوعا... إن تداخل هاتين العمليتين (أن يصبح العالم صورة ويصبح الإنسان موضوع الصورة)، والذي يعتبر حاسما بالنسبة لجوهر الحداثة، يلقي الضوء على العملية التأسيسية للتاريخ المعاصر، وهي عملية تبدو للوهلة الأولى تقريبا من السفاسف. والعملية – تحديدا – التي فيها : كلما وقف العالم تحت تصرف الإنسان بدرجة أكثر اكتمالا وشمولية، كعالم تمكن الإنسان منه، وكلما ظهر الموضوع أكثر موضوعية ، وكلما علا الموضوع (أي على نحو قاطع) على نحو أكثر ذاتية - تحولت الملاحظات والتعاليم حول العالم على نحو أكثر تصلبا، إلى عقيدة للإنسان، إلى أنثروبولوجيا[٤].

في المتحف، «العالم كصورة» تعني أن الكائنات البشرية لا تقف فقط منفصلة عن الأشياء المعروضة، ولكن أيضا في مواجهتها. وفي قاعة النحت المصري، يوحي ذلك أنه حتى لو كانت أجساد الكائنات البشرية تبدو قزمية إلى جوار الأشياء المعروضة، فإن زوار المتحف يقفون في مواجهتها (وعليها)، حيث إنها مقدمة إليهم ليحدقوا فيها، ويتثقفوا بها. وملحوظة هايدجر الثالثة هي أن «العالم كصورة» يخص نظاما آخر للبلبلة: عدم القدرة على رؤية أن الانفصال الموضوع بين الذوات والأشياء ليس جوهريا، ولكن على العكس هو نتاج التخيل البشريّ والعمل البشريّ . ومن المؤكد أن هذا النقد صحيح

في قاعة النحت المصري: إن ترتيب الأشياء في القاعة يظهر أنه ليس مفروضا إنسانيا، لكن بالأحرى أنه مستمد بشكل طبيعي من كينونة الأشياء. وهكذا، فإن «العالم كصورة» كما هو مصور في معرض المتحف، يختص بالتنصل من أسسه المعرفية: «الكائنات ككل هي الآن مأخوذة بطريقة يظهر فيها الكائن أولا وفقط بقدر كونه مرتبا في المكان لتمثيل – إنتاج [*vorstellend-herstellenden*] الإنسانية‟[٥].

ومن المعروف أن تيموثي ميتشيل، في كتابه *Colonising Egypt* (احتلال مصر)، طبق النقد الهايدجري باقتدار على معارض مصر في القرن التاسع عشر[٦]. وفي تفسير ميتشيل، يعرض المعرض الأشياء وكأنها نسخ أمينة من أشياء أصلية ينفصل وجودها عن فعل العرض. ويرسم ميتشيل مغزى ذلك في اتجاهين. فهو يؤكد أن المعرض في المقام الأول مؤسسة منتجة، تخلق تأثيرات حضور ربما كان لها – أو لم يكن – وجود فيما سبق. وبهذه الطريقة، يرينا ميتشيل أن المعرض الذي عرض في باريس عام ١٨٨٩ لـ «زقاق مصري» لم يكن ينقل المكان الفعلي بصدق بقدر ما كان يشكل مكانا جديدا. والخط الثاني من النقد في تحليل ميتشيل يستقي من ملاحظة أن المعرض يخلق حالة انفصال بين المعروضات وعالم الأشياء الحقيقية. وهذه النقطة مركزية لفهم قوة المعرض في التاريخ المعاصر، وتقترح بأن فعل العرض المجسد في معرض الزقاق المصري في باريس يرتبط بما هو أكثر من بناء شيء مادي جديد مثل الزقاق. إن إنتاج الانفصال يعني أن المرء يستطيع أيضا أن يولِّد مفهوما عن الشيء المعروض وأن يخلق منه رموزا وتصنيفات. وهكذا، فإن المعرض في باريس ليس مجرد «زقاق مصري» ، بل هو بالأحرى الزقاق المصري النموذجي. وكما يشير ميتشيل، فإن معرفة الانفصال كانت حاسمة في صياغة مفاهيم مجردة (مثل التقليد والتأخر) والتي وضعت مصر في إطار كونها شيئًا يمكن العمل عليه، هدفا لخطة شاملة كانت شعاراتها هي الحداثة، والإصلاح، والتنمية. وبهذه الطريقة ؛ فإن النظرية المعرفية للمعرض هي نظرية تتبع منطق النفعية – «العالم كصورة» يهدف وينتج مشروعات للصياغة والتحويل.

وربما لم تكن الخطط الكبرى واضحة إلى هذا الحد في عرض قاعة النحت المصري عام ١٨٢٥، لكن من المؤكد أن المهمة التربوية للمتحف البريطاني قدمت معروضاتها كأدوات. فقد كان مفهوما أن القطع الأثرية الموجودة في العرض أدوات لتثقيف زوار المعرض. وسيرا على هدى هايدجر، رأى ماكس هوركهايمر Max Horkheimer وثيودور أدورنو Theodor Adorno أن مثل هذا التحويل إلى أدوات لم يكن مجرد

خطأٍ معرفيّ. فقد كان أيضا مصدر عنف محتمل. وبوصف نوع المعرفة والنزعة الذاتية القائمة على "تشييء" العالم، يكتبان: "إن إيقاظ النفس له ثمن هو الاعتراف بأن السلطة هي مبدأ كل العلاقات... إن التنوير يتصرف تجاه الأشياء كما يتصرف الديكتاتور تجاه الناس. فهو يعرفهم بقدر ما يستطيع أن يتلاعب بهم. ورجل العلم يعرف الأشياء بقدر ما يستطيع صنعها. وبهذه الطريقة فإن إمكانياتها مكرسة لخدمة أهدافه"(٧). وبالنسبة لهوركهايمر وأدورنو، كما هو بالنسبة لهايدجر، ربما أدى تأسيس الذاتية الإنسانية على معارضة أساسية للعالم إلى إنتاج أشكال قوية من المعرفة تتعامل مع العالم كموضوع يمكن عمله، وفكه، وإعادة تركيبه. لكن هذا يعني أن المعرفة تصبح مفهومة على نحو رئيسي بمعنى استخدامها، وأن استخدامها يقاس وفق القواعد القياسية للكفاءة، والسلطة، والتحكم. ولكي نرى قاعة النحت المصري في ضوء تلك الانتقادات معناه أن نعترف بأنها حيز قادر على خلق ذوات ترى أنفسها منفصلة عن – بل وأرقى من – الأشياء التي يدرسونها. وبهذا المعنى، فإن قاعة النحت المصري تجعل زوارها مهيئين لرؤية مصر، في عام ١٨٢٥ نفسه، باعتبارها تحت سطوة نظراتهم الفاحصة المتحضرة.

يوحي النقد الهايدجري لفكرة «العالم مدركا كصورة» بأن العلاقة التي يحصل عليها المتفرج في عرض متحفيٍّ هي علاقة هيمنة وتحكم. ورغم أن هذا النقد يبدو مقنعا، فإنه لا يتفق مع روايات الرحالة وزائري المتاحف الذين وصفوا تجربة رؤيتهم للأنتيكات المصرية بتعبيرات لا تتفق معه، وإنما بتعبيرات تدل على الألفة والتقارب. ونادرا ما تحدَّث من رأوا تلك القطع الأثرية، سواء في مصر أو في المتحف البريطاني، عن تجربتهم المباشرة بمعنى الهيمنة والتحكم. وعلى العكس، فهم يميلون لتوكيد حقيقة أنهم شعروا بالرهبة، والتعجب، بل وبالضعة. كما يصفون تجربة تأثرهم بالحجم الهائل لكثير من الآثار المصرية. وفي المجمل، فقد وصفوا بشكل متكرر القطع الأثرية كموضع تجربة فيها هذه القطع حاملة لمعناها الخاص ومشاركة فعالة في الحدث. وبهذا المعنى، يبدو أن الآثار المصرية هي التي تدير العرض، وتُخْضِع زائري المتحف البريطاني لصورة العظمة المصرية التي تجسدها. وما يوحي به ذلك هو أن نموذج «العالم كصورة» في حد ذاته لا يشرح كل شيء يحدث في هذا العرض المتحفي، أو أنه لو كان نموذج «العالم كصورة» قائما ؛ فنحن بحاجة لفهم الطريقة المفارقية التي يتنصل بها من صيغة قوته. ورغم المغزى الواضح في أن القطع المعروضة في قاعة النحت المصري كانت رسالة تذكير ملموسة بالقوة التي يمتلكها أولئك الذين يحدقون فيها، فليس

بأقل أهمية أنها – وليس من ينظرون إليها – كان يُعتقد بأنها هي الحامل الرئيسي لتلك القوة. إن الشكل الملتبس للسلطة المتصل بالبنية الصريحة لمعارض المصريات في تلك الفترة، والتي لا تعترف هي نفسها به، ربما كانت له تأثيرات دائمة. وسوف أترك مؤقتا الأسئلة حول الأشياء والتي أثارها هذا الخط من التفكير (وإن لم تلق إجابة شافية)، لأتناول جوانب أخرى تتعلق بقاعة النحت المصري.

إن قاعة النحت المصري التي نصفها هنا جزء من مكان قومي، جزء من «المستودع القومي» (كما كان يطلق على المتحف البريطاني)، الذي تُموِّله الحكومة بناء على قانون من البرلمان[٨]، وصُمم خصيصا لترقية المشاعر الوطنية[٩]. ومثل الغرف الأخرى في المعرض، تعرض هذه القاعة ترتيبات تشهد على الثقافة الرفيعة للأمة الإنجليزية، وعلى قدرة الإمبراطورية البريطانية. تعرض قاعات العرض الأخرى للمتحف سلسلة من المعروضات الدالة من كل أنحاء العالم. وهذه المعروضات في مجموعها تشكل صورة تجريدية للكوكب ولندن في مركزه. وهكذا، فإن هذه القاعة أيضا حيز تعليمي، تقدم لجمهور العاصمة بيانا ماديا لجوهر الإمبراطورية ومفهومها المجرد.

فإلى جانب عرض نواحي الأمة والإمبراطورية، تقدم القاعة دروسا في الذوق الجمالي والتقدير التاريخي الذي يقوم بدور «طقوس تثقيفية» لزائري المتحف[١٠]. وجزء من هذه الطقوس لا ينفصم عن فكرة التجربة الجمالية المباشرة. وعلى عكس أوصاف القطع المصرية في روايات الرحالة، وعلى عكس الصور المرئية الشهيرة للآثار المصرية في كتب مثل ***وصف مصر***، تقدم قاعة النحت المصري مظهر إحساس مباشر بالأشياء نفسها. وبهذا المعنى، فإن «المتحف أكثر من مجرد موقع... إنه مخطوطة» لتوجيه الخبرة الجمالية[١١]. وفيما يتجاوز كونه موقعا لتعهد (أنواع معينة من) التجربة المادية والتذوق العيني، يقدم المتحف أنواعا أخرى من الدروس أيضا. فمن ناحية، هناك الدرس التزامني للتصنيف والترتيب. وهذا يمكن التحقق منه بوضع القطع المتشابهة مع بعضها، أو بتقسيم الفنون، والوسائط، والتقاليد القومية، وفصلها كل عن الأخرى داخل حيز المتحف[١٢]. ومن الناحية الأخرى، هناك دروس تاريخية لتاريخ الفن، وتطوره، وتقدمه. وبهذه الطريقة، فإن الأشياء المادية تصبح علامة على أحداث داخل خريطة المسح الشامل للمتحف[١٣]. المسيرة التي تسير قدما للحضارة الإنسانية منذ أصولها الكلاسيكية في اليونان وروما، مرورا بعصر النهضة الإيطالي، وحتى لندن المعاصرة[١٤].

وقد نُظم الحيز الذي تشغله قاعة النحت المصري ليمثل كلتا المنظومتين. فيمكننا بكل تأكيد تأويل القطع الموجودة في هذه القاعة تصنيفيا، حيث إننا لا نجد إلا نحتا من منطقة معينة (مصر)، وحجم معين (صرحي)، ومادة واحدة (الحجر). أما الأنواع الأخرى من القطع المصرية – قطع أصغر من الحجر، وقطع مصنوعة من الخشب والمعدن والبردي والجسد الآدمي (المومياوات) – فهي معروضة في أماكن أخرى من المتحف البريطاني. وفضلا عن هذا، فإن قاعة النحت المصري تقع في نهاية قاعة معرض تاونلي الطويلة، والتي لا تضم إلا تماثيل حجرية من مناطق البحر المتوسط القديمة. وفي ذات الوقت، يجرى تشجيعنا على رؤية هذه القطع باعتبارها جزءا من رواية تاريخية. إن موقع قاعة النحت المصري يضم معروضاته داخل مخطط أوسع للفن الرفيع. والحق أن الدرس المستفاد من الفن المصري والثقافة المصرية والذي يظهره هذا الترتيب هو نفسه واقع في مقابل (وفي الطباعة هو محاط حرفيا بـ) الأساليب الإغريقية الكلاسيكية التي تعتبر قيمها الجمالية والتاريخية بدهية.

ويحيط بتلك الدروس الموسعة في التاريخ والتذوق القيمة التي يمكن القول بأنها الأكثر أهمية، وإن كانت الأكثر تجريدا، المجسدة في قاعة المتحف: الحفظ. وهذه القيمة، مثل الهواء، تتخلل قاعة النحت المصري وإن كان من المستحيل أن ترى في حد ذاتها. ولكن تأثيرها في كل مكان – من نظافة الأرض، وعدم وجود أتربة على المنحوتات، إلى دقة العرض والاهتمام الذي تعامل به القطع الأثرية. والحفظ لا يعني فقط حفظ الأشياء من التحلل المادي، ولكن أيضا تعهد إدارة جيدة كفضيلة في حد ذاتها. ويشهد المنظر النظيف والمهيأ جيدا لقاعة النحت المصري على إدارة واعية وتثير خطابا أخلاقيا حول معاملة القطع المتحفية من قبل هيئة الأمناء[١٥]. ولهذا فإن القيمة الأخلاقية للإدارة العقلانية لا يمكن التقليل من شأنها ؛ فهي جوهرية بالنسبة لإيمان المتحف بأن الأشياء تنتمي على نحو شرعي إلى المكان الموجودة فيه لأنها في أفضل مكان يمكن العناية بها فيه. ولكن، على عكس ما يفترض من توضيح فهمنا لمعنى المعرض، فإن موضوع الحفظ يتسبب في توتر بين الأفكار المتنافسة عن الترتيب الزمني. وكما أن المتحف ينظم مقتنياته لتوحي برواية متنامية عن التاريخ كتبت بتوسع، فإن مساحة العرض نفسها ثابتة، ومصممة لحماية القطع من إتلاف الزمن. القدرة على إيقاف الزمن، على الحفظ، هي ما يجعل من الممكن عرض القطع كتاريخ مرتب زمنيا.

وبالنسبة لنا اليوم، قد يكون أقل وضوحا أن تلك القاعة أضيفت بشكل طارئ. في

١٨٢٥، كان معرض تاونلي (الذي اكتمل بناؤه عام ١٨٠٨) إضافة حديثة نسبيا إلى مبنى المتحف الأقدم (مونتاجو هاوس)، والذي أصبحت مساحته بحلول ١٨٠٥ غير كافية لعرض المقتنيات المتزايدة بسرعة من التماثيل القديمة. وكثير من القطع في المجموعة – مثل التمثال النصفي الضخم لممنون الأصغر – كانت في حد ذاتها إضافات حديثة جدا. وهكذا، فإن وضع تلك القطع في علاقتها ببعضها البعض كان أيضا أمرا جديدا للغاية. والحق أنه، عندما وصلت رأس ممنون في ١٨١٩، اضطر أمين معرض تاونلي أن يعيد ترتيب المساحة كلها ليوسع مكانا لها. وفي نفس الوقت، كان هذا المكان مؤقتا. ففي سنوات العقد ١٨٢٠، هُدم مونتاجو هاوس ليقام مكانه متحف أكبر كثيرا صممه روبرت سميرك Robert Smirke، وهو القائم حتى يومنا هذا. وبعد سنوات قلائل أخرى، هدم معرض تاونلي أيضا ليفسح مكانا للمبنى الجديد. وفي ١٨٣٤، نقلت رأس ممنون مرة أخرى لتوضع في "معرض النحت المصري" في الجناح الجديد من المتحف.

ومساحة هذه القاعة أيضا مساحة حصرية اجتماعيا، كما نرى من الأردية الفاخرة لزوار المتحف في الصورة: في ١٨٢٥ كان لا يزال من الضروري الاعتراف بأن المرء زائر لائق لكي يُسمح له بالدخول. ولهذا السبب، فهو أيضا موضع للصراعات، ولا يتوقف الأمر على أن كثيرين ممن منعوا من زيارة القاعة ارتابوا في شرعية المتحف كمؤسسة عامة، ولكن أيضا داخل القاعة نفسها، كان الأمناء يرتابون إن كانت القطع المعروضة تنتمي للوضع في متحف من الأصل. ولكل الأسباب السابقة، كانت هذه القاعة خاصة حيزا يحيط به الالتباس. ورغم أن الالتباس كان يعود لأسباب أكثر شمولا، فإنه كان يتصل بحقيقة أن التمثال النصفي لممنون الذي كان موضوعا في كتالوج المتحف على النحو اللائق كقطعة منفصلة، لم يكن يُعرف عنه إلا القليل فيما عدا المادة التي صنع منها، وموقع الحصول عليه بشكل عام. لم يكن هناك ما يتجاوز الأسطورة الكلاسيكية معروفا عن أصله أو استخدامه الأصلي، فضلا عن شخصية الحاكم الذي يصوره. والحق أن مثل تلك المعلومات الأساسية كانت تنقص معظم القطع في قاعة النحت المصري. واعتبارا لهذا النقص، فمن الصعب أن نقول: ما هو الدرس الذي يمكن الاستفادة منه من قاعة العرض؟ فضلا عن: كيف كان من المفترض أن يكون مكانها في الجدل الأكبر الذي كان يدور في القرن التاسع عشر عن تاريخ الفن والتذوق الفني؟ وهذا الالتباس لا يعنى أن قاعة النحت المصري لم يكن لها معنى، ولكن بالأحرى أنه في تلك النقطة كان معناها يتصل بدرجة أكبر بظهور المتحف البريطاني وليس بالماضي المصري. ومن الممكن

أن نعترض بأن الالتباس كان في حد ذاته مؤقتا، حيث إنه بحلول سنوات العقد ١٨٣٠، في أعقاب القبول الواسع لنظريات جان فرانسوا شامبليون عن اللغة الهيروغليفية، أصبح لدى الأمناء وزوار المتحف قدرة على النفاذ إلى معلومات تاريخية على نحو متزايد عن الماضي الفرعوني وأهمية آثاره. لكنها تلك اللحظة بالتحديد – قبل أن ينتشر هذا النوع من المعرفة - هي التي ينبغي أن نبدأ بدراستها.

إن وضع قاعة النحت المصري في إطار الترتيب والخلفية لعام ١٨٢٥ هو أمر مركزي في موضوع هذا الكتاب. إلا إن الموضوع لا يدور فقط حول قاعة، ولا هو فقط عن القطع التي احتوتها. إنه عن العدد الكبير الواسع من الخطابات والمؤسسات التي أصبحت ممكنة بفضل وجود هذه القاعات ومعروضاتها، ونوع الناس الذين كانوا يعملون في القاعات، والذين كانوا يمرون بها، والذين كانوا يفكرون في المعاني الاجتماعية والثقافية لها.

ومع ذلك، فإن القطع الأثرية – ورأس ممنون على وجه الخصوص – موضع جيد للدخول إلى تلك الخطابات. ورغم أن التمثال النصفي لممنون كان قطعة قديمة، فمن نواح كثيرة كان وضعها كأثر فني يعتبر اتجاها جديدا بمختلف المعاني. كان الإدراك الحديث للمنتج الفني كأثر فني من صنع الإنسان يعرض في متحف، في حالة تشكل في نفس الوقت الذي كان فيه التمثال النصفي لممنون قادما إلى لندن. وبينما سيكون لدي المزيد لأقوله حول هذا الموضوع؛ دعوني أسجل أن ما أعنيه بكلمة "أثر فني [من صنع الإنسان] artifact، حيث إن استخدامي لهذا المصطلح يختلف قليلا عن المتعارف عليه. عادة، يتصل هذا المصطلح بظهور مناهج جديدة لمعالجة الثقافة المادية في أوائل القرن التاسع عشر. ويتصل المصطلح على وجه الخصوص بأعمال الأركيولوجي الدانمركي كريستيان جورجنسن تومسن Christian Jürgensen Thomsen، الذي كانت إبداعاته في دراسة العصر الحجري القديم (الباليوليثي palaeolithic age) تؤكد على السياق والترتيبات التي وجدت فيها الأشياء. وبدلا من استخدام الثقافة المادية لتأكيد تواريخ معروفة بالفعل، نظر تومسن لاستخراج المعلومات عن عصور ما قبل التاريخ من الأشياء نفسها. كان مهما في منهج تومسن عدد من التطبيقات: معاملة مواقع التنقيب كوحدات تامة في حد ذاتها، فهذا دليل يشير إلى مغزى الأشياء التي وجدت فيها، ودراسة التكوين المادي للأشياء، واستخدامها، وأنماط الأسلوب والزخرفة، وعلاقتها بأشياء أخرى وجدت بالقرب منها. ومن المهم أن هذه الطريقة صنفت اعتبارات التذوق – فما

يتم البحث عنه هو البيانات، وليس الفن. وبنفس الطريقة، فإن اعتبارات التاريخ الإنجيلي أو الكلاسيكي لم يعد من المفترض أنها وثيقة الصلة على نحو تلقائي. ونتيجة ذلك، لم يعد "الأثر الفني" يعتبر قطعة فريدة، ولكن جزءا من طبقة من الأشياء مرتبة داخل شبكة تصنيفية ناشئة. وفي الروايات المتعارف عليها لعلم الآثار، تعتبر هذه النقلة في معالجة الثقافة المادية علامة على التغير من جمع وتجارة الأشياء النادرة في القرن الثامن عشر، إلى علم الآثار العصري. وكما تدل هذه الروايات، كان علم المصريات بطيئا جدا في عمل نقلة في اتجاه "العلم الحقيقي"، ومقدم "دراسة نظامية تامة في حد ذاتها... متميزة عن جمع وتجارة الأشياء النادرة في الأزمنة السابقة"، الأمر الذي لم يحدث حتى ظهور أعمال ويليام ماثيوز فلندرز بتري William Matthews Flinders Petrie في أواخر القرن التاسع عشر[١٦].

في هذه الدراسة، لن أسعى لإعادة تعريف مصطلح «أثر فني» بقدر ما أرغب في استكشاف جذوره المفهومية وأسس ميلاده. وأعترف أن استخدامي للمصطلح بالإشارة إلى استقبال الأنتيكات الفرعونية أثناء سنوات العقد ١٨٢٠ قد يفاجئ البعض باحتوائه على مفارقة تاريخية. والحق أنه أثناء تلك الفترة، كان معنى الأنتيكات المصرية لا يزال مرتبطا بشدة بالمجادلات حول الذوق والتاريخ الإنجيلي. وبالمثل؛ سوف تمر عقود كثيرة قبل أن تحظى المناهج العلمية التي استخدمها تومسن وتلاميذه بموطئ قدم ثابت في علم المصريات. ومع ذلك، هناك أسباب مهمة للبدء في دراسة المفهوم في هذه اللحظة، حيث إن المصطلح قد انتشر بالإشارة إلى القطع المصرية القديمة في وقت سابق بكثير للفترة التي وصفها تاريخ التنقيب بأنها «علمية». ومن المؤكد أن ظهور المعالجة الجديدة للأنتيكات المصرية كان نفسه متجذرا في العملية الطويلة للتمييز بين ما هو طبيعي *naturalia* وما هو صناعي *artificialia* داخل المقتنيات المتحفية العصرية المبكرة لأوروبا. وكما أشارت ستيفاني موسر Stephanie Moser، أثناء القرن الثامن عشر كانت الأنتيكات المصرية تعامل بانتظام باعتبارها طبيعية ومن صنع الإنسان (artificial)، على السواء[١٧]. ومصطلح «أثر فني artifact»، هو تسمية مشتقة من الكلمة السابقة، تسعى لإعادة تعريف تلك الالتباسات بإثبات أمرين: من ناحية، الأصل الإنساني وليس الطبيعي لشيء ما؛ ومن ناحية أخرى، مكانته كمنتج لفعل الصنع. وعلى وجه الخصوص، يسعى مفهوم المصطلح لفصل القضايا الواقعية الخاصة بمعنى أن يكون قد تم صنعه نتيجة الجهد البشري، عن قضايا القيمة. وهكذا

فإن ميلاد ''الأثر الفني'' مطمور في التاريخ الذي يوضح كيف ظهر المتحف (كمكان ''عام'' للدراسة) من داخل خزانة الفضول، وكيف أن الفروع المعرفية ''العلمية'' التي تبحث الماضي القديم (مثل علم الآثار وعلم المصريات) ظهرت من التقاليد القديمة لجمع التحف النادرة.

كان لابد أن تكون هناك نتائج كثيرة لوضع تصنيف ''أثر فني مصري'' Egyptian artifact في سياق أماكن مثل قاعة تاونلي (انظر الفصل ١). فأولا، أنتج هذا التصنيف فهما جديدا لمادة الماضي المصري العتيق، والتي بدونها ما كان يمكن أن يظهر علم المصريات. وفي نفس الوقت، أدى الأثر الفني إلى ظهور علاقة جديدة بالعالم المادي لمصر المعاصرة وسكانها. ولم يكن هذا الوجه غائبا عن الرحالة والسياسيين وعلماء الآثار في تلك الفترة، الذين تبينوا أنه لكي يتعرف المرء على مصر القديمة، فهو بحاجة لأن يتمكن من وضع يده على أكبر كمية ممكنة من الآثار الفنية. وللوصول إلى هذه الغاية، ربما يحتاجون للتحكم في مصر المعاصرة. كانت إمكانية ذلك موضوع مناقشة بالفعل في الوقت الذي كانت فيه رأس ممنون تؤخذ من مصر. وكما يقول ريتشارد روبرتسون Richard Robertson أثناء تطوافه بمصر في ذلك الوقت: ''دعنا لا نشكو من الرغبة في الحصول على معلومات عن مصر القديمة، حتى نسيطر بأنفسنا بالكامل على كل ما بقي في البلاد''[١٨]. وهكذا، كان الأثر الفني يتحول ليس فقط إلى موضوع حاسم لإنتاج معرفة جادة مبنية على دلائل ثابتة حول الماضي السحيق، ولكنه كان يتحول أيضا إلى أداة للتدخل الكولونيالي قبل ستين عاما من بداية الحكم البريطاني المباشر لمصر. وأغلب هذا الكتاب مكرّس لاستكشاف هذه الصلات بين الجمع المتحفي، وعلم المصريات، والحكم الكولونيالي، بالإضافة إلى بيان كيف تحول الصراع على الثقافة المادية الفرعونية إلى مصدر لثقافة قومية، وإلى موضوع مركزي في النضال المصري ضد السيطرة الأوروبية.

تاريخ علم المصريات

تكشف السنوات الأولى من تاريخ الآثار الفنية الفرعونية الكثير عن ظهور المقتنيات المتحفية في مصر، أفرع المعرفة – مثل علم المصريات – التي ساعدت على خلقها، وأشكال السيطرة الكولونيالية التي ظهرت بالترادف معها. وليس من المدهش أن سنوات العقد ١٨١٠ تظهر بارزة في الروايات القياسية عن علم المصريات، رغم أن هذا

الظهور يبدو بطريقة مضطربة. في تلك الروايات، يعتبر ذلك العقد علامة على نقطة تحول في تاريخ فهم مصر القديمة وآثارها، ومن ثم بداية مجموعة جديدة من العلاقات الاجتماعية والممارسات الثقافية التي أصبحت ممكنة بسبب المقتنيات الجديدة ووضع أعراف جديدة للأثر الفني المصري. ولكن، سواء أَظْهَرَت الروايات تلك الفترة على أنها فترة ما قبل تاريخية تعسة (ولكن يمكن التسامح معها)، أو أدانت أبطالها لتجاوزاتهم ؛ فإنها تميز سنوات العقد ١٨١٠ عن لحظة تنوير تالية سادت فيها قيم العلم الحقيقي والإدارة المسئولة. وبتعبير آخر، تهتم القصة السائدة التي نجدها في كل تلك الروايات بقدوم علم المصريات المعاصر، والذي هو تاريخ لانتصارنا «نحن المعاصرين». وقد حان الوقت لإعادة وصل تاريخنا بالأحداث التي أدت إلى وضع رأس ممنون للعرض في قاعة النحت المصري لو أردنا أن نرى من أين بالضبط يأتي فهمنا للمعاصرة، وأية أشكال من الإدراك أعاقها ظهور هذا الفهم. فإذا أردنا – في مجال المناقشة - أن نقول أن العقد ١٨١٠ يمثل عصرا من الجهل وتاريخاً سابقاً على ظهور علم المصريات – يمكن فصله، فإننا إذن مضطرون لاعتبار أن هذا العصر وتقاليده شكلت ما نعتبره علما حرفيا، أي نزيها. وإذا كنا نأمل أن نفهم قوة علم المصريات، فنحن بحاجة لاستكشاف ما سبقه بمزيد من التوسع، وأن نفكر مليا في الطرق التي ساهمت بها الخطابات والممارسات السابقة عليه في ظهور هذا العلم المعاصر. فعلم المصريات، الذي لم ينشأ منفردا، بل على العكس، فهو مبني على الممارسات التي سعى إلى تمييز نفسه عنها. ولم ينجح علم المصريات في التخلص من تلك الممارسات والمفاهيم الأقدم، وعلى العكس، فهي مطمورة في العادات التي تحكم استقبال الآثار حتى يومنا هذا، سواء في ميدان التنقيب أو في المتحف.

حتى هذه النقطة، كانت مناقشتي لقاعة النحت المصري موضوعة في إطار الفهم العارض والمتضارب للاستقبال الأوروبي للقطع المعروضة فيها. ويصبح معنى التضارب أكثر حدة عندما يكون مكان مصر المعاصرة داخل هذا التاريخ موضوعا في الاعتبار. كان ظهور علم المصريات في أوروبا نتيجة منطقية بالنسبة للمصريين المعاصرين كما هو بالنسبة للأوروبيين. فبداية من أواخر القرن الثامن عشر، كانت مواقع التنقيب والمعارض المتحفية في أغلب الأحوال مناطق تتكشف فيها تناقضات وصراعات الحداثة المصرية بأقصى قدر من الوضوح. وعلى مستوى الصراعات الكولونيالية، كثيرا ما كان يحدث الصدام بين الفرنسيين والبريطانيين في تلك المواقع؛

لكن الصورة الأكبر توضح الخصومات بين الأوروبيين والمصريين أنفسهم. ولقد تكثفت هذه الصراعات أثناء القرن العشرين عندما أصبحت مواقع التنقيب والمتاحف مسرحا للنضال بين كثير من الجماعات الوطنية المصرية: النخب المدينية وأهل الريف، العلمانيين والإسلاميين، أنصار القومية العربية وأنصار القومية المصرية، وهلم جرا.

وحتى وقت قريب جدا، كان تاريخ البحث الأثري الكولونيالي في مصر مقصورا على مجال ضيق جدا من الرواية، وهو ما يمكن أن نسميه قصة التنوير الكولونيالي. ويميل هذا النوع من الكتابات إلى إعادة إنتاج (بوعي أو بدون وعي) أحد الادعاءات المركزية الكولونيالية لجامعي الآثار الأوروبيين المبكرين ، وبالتحديد فكرة أن مصر القديمة وكنوزها هي تراث شرعي للغرب[١٩]. والنقطة الجوهرية في هذا النوع من الكتابات هي أيديولوجية المحافظة، والتي هي نفسها مكون هام لما حدث في القرن التاسع عشر من إقامة المتاحف والبحث الأثري ، كما أنه مصطلح مستخدم بفعالية في النصوص التي كتبها المستكشفون الأوروبيون، والمنقبون، والسياح، والإداريون في مصر[٢٠]. ويميل الكتاب اللاحقون أصحاب الصيغة التنويرية الكولونيالية لهذا التاريخ لإعادة إنتاج تلك الادعاءات الموجودة في المصادر الأولية التي أخذوا عنها، والتي كتبها المستكشفون والأثريون الأوروبيون. وهم يحتجون بشرعية علم الآثار الكولونيالي واقتناء الأثر الفني بمعنى حفظ أشياء إذا تركت في موضعها لكان من المؤكد أن تفقد أو تدمر. وتلك روايات يبرز فيها بقوة رجال عظام – من شامبليون وكارل ريتشارد لبسيوس إلى جاستون ماسبيرو وهاوارد كارتر – يحافظون على الآثار من حشود الفلاحين ويحلون مغاليق أسرارها بعد العودة إلى بلدانهم في لندن، وباريس، وبرلين. ورغم أن تلك الروايات الخاصة بعلم المصريات غالبا تعترف ببعض الانتهاكات التجارية المحزنة التي حدثت في هذا التاريخ من الاقتناءات (مثل تلك المحيطة برأس ممنون)، فإنها عادة تؤكد على أن ضرورة الاقتناء وفوائده تفوق أي إيذاء[٢١]. ورغم أن بنود الرواية التنويرية الكولونيالية تنتمي إلى مؤلفيها في القرن التاسع عشر، إلا إنها تظل حتى اليوم سائدة في الكتابات بشكل عام وحتى في كثير من الأبحاث حول تاريخ المصريات.

وأثناء العقد ١٩٧٠ بدأ يظهر تاريخ المراجعة، الذي أعاد النظر في البحث الأثري الكولونيالي في مصر. وانتقدت هذه الرواية الجديدة، والتي تظهر غالبا في الغرب، مشروعات الاستيلاء الأوروبية ، فقد وصفتها بأنها نهب اتفاقي وسرقة منظمة[٢٢]. وربما يمكن أن نسمي هذا النوع من الكتابة رواية الاغتصاب الكولونيالي، حيث

يتكرر فيها كثيرا استخدام غير موفق لتعبير الانتهاك الذي يوحي بالانتهاك الجنسي. وتغطي هذه الروايات نفس الأحداث تقريبا التي جاءت في الروايات الأقدم، ونادرا ما تسعى إلى مصادر أولية جديدة. وكروايات، تحكي أيضا نفس قصة الأوروبيين الذين اكتشفوا الآثار الفنية في المناطق المقفرة من مصر. ولكنها تعرضِ درجة أكبر من الشَّكِّيَّةِ تجاه الخطاب الكولونيالي الخاص بالنزاهة العلمية والفضول المنزه عن الأنانية. وهناك مجموعة أخرى من الكتابات حول المصريات تتناغم خاصة مع نمطها المألوف الخاص بالسلب المادي، وهي متعلقة بالمركزية الإفريقية. وأشهر هذه الكتابات كتاب مارتن برنال *Black Athena* (أثينا السوداء) والذي فحص العواقب الواسعة للتنقيب والاستيلاء الكولونياليين على علم المصريات[٢٣]. وكما أشار آخرون بالإضافة إلى برنال، حيث إن قضية التفسير التاريخي ترتبط عن قرب بمسألة السيطرة، فإن مغزى الكولونيالية يتجاوز موضوع السلب المادي[٢٤]. وصحيح، حيث كانت الوصاية المادية حالة ضرورية بالنسبة للتفسيرين العلمي والتاريخي، فإن الشعوب المحتلة مُنعت فعليا عن تفسير ماضيها الخاص. ويذهب برنال في مناقشته إلى ما يتجاوز ذلك ، بالطبع ، إلى استكشاف الطرق التي كان بها علم المصريات في القرن التاسع عشر يضم افتراضات عنصرية حول طبيعة الحضارة ، وخلال هذه العملية، جرى «تبييض» النمط الظاهري الفرعوني [أو إحالته إلى الجنس الأبيض]. وبينما هناك الكثير مما يدعو إلى الشك في ادعاءاته الإيجابية حول الهوية الأفريقية (السوداء) لقدماء المصريين[٢٥]، إلا أن برنال ينجح بدرجة مقنعة في بيان كيف قام الأوروبيين غالبا باختراع ادعاءات حول الفراعنة لم تكن أقل عنصرية من ادعاءاته. وفضلا عن هذا ؛ نجح برنال في وضع موضوع النظرية المعرفية الكولونيالية على منضدة البحث والمناقشة، حتى لو كان الآخرون مبطئون في تكملة نقده للنظرية المعرفية الخاصة بالمصريات.

وأكثــر الأخطــاء وضوحا في كل من روايات المراجعــة التاريخية (بما فيهما رواية المركزية الأفريقية) ورواية التنوير الكولونيالي، هو أن المصريين المعاصرين ببساطة لا يظهرون في القصة. وعلى سبيل المثال، نجد أن باحثي جنون المصريات الأوروبيين[٢٦]، حتــى أولئــك المتناغمين مع النقد ما بعد الكولونيالي، كانوا على غير وعي إلى حد كبير بحقيقــة أن ظاهــرة ثقافية مقارنة حدثت في مصر أثنــاء العقدين ١٩٢٠ و١٩٣٠، حيث درس المثقفــون والفنانون المصريون مصر القديمة واعتبروها مصدر الهوية المصرية المعاصــرة[٢٧]. وبالمثل، بينما تتحدث روايــات المراجعين عن الظلم الذي ارتُكب ضد

مصر، فإنها تميل إلى تصوير المصريين كمجرد ضحايا أو متفرجين جانبيين، وليسوا مشاركين في تاريخ المصريات. والسبب بسيط: كلا النوعين من الروايات كتبه باحثون لم يرجعوا إلى الأرشيفات المكثفة في اللغة العربية حول الموضوع. وبتجاهل المصادر المصرية؛ فقد ظن هؤلاء المؤرخون أن البحث الأثري الكولونيالي في مصر كان مداولة حدثت فقط بين الأوروبيين من الرحالة، والمستكشفين، والسياح، والإداريين وعلماء الآثار. وفي مثل تلك الروايات، كانت مصر الحديثة مجرد خلفية اتفاقية، كانت موجودة بالمصادفة، وأحيانا مأساوية، وهي في أغلب الأحوال غامضة مبهمة. ونتيجة هذا النمط من الكتابة، تؤكد القصص التقليدية عن المصريات التنافس الإنجليزي - الفرنسي الشائن على المقتنيات المتحفية في القرن التاسع عشر وفي علم المصريات ذاته. ورغم أن الموضوع بلا شك يستحق الاهتمام الذي تلقاه، فإن موضوعه المركزي حجب وجود فاعلين آخرين واتجاهات أخرى معارضة.

وقد تناولت هذا النقص مجموعة ثالثة من الكتابات حول علم المصريات الكولونيالي، والتي يمكن تسميتها بالرواية التنويرية القومية. فاعتمادا على مصادر أولية داخل الأرشيفات المصرية (وكذلك على تراث ضئيل داخل الكتابة التاريخية المصرية)، وضعت الرواية التنويرية القومية مكانة مصر القديمة في مقدمة الثقافة المصرية في القرنين التاسع عشر والعشرين، وصورت تشكيل المتاحف القومية، والدراسة الأكاديمية للماضي العتيق، والانتشار الشعبي لصور وقصص تضع مصر القديمة باعتبارها تيمة وقضية معاصرة[٢٨]. وتختلف الرواية التنويرية القومية عن الرواية الكولونيالية التقليدية من مختلف النواحي: فالكولونيالية تحتج بأن المصريين كانوا غير مبالين بالآثار ومن ثم كانوا ذوي ثقافة ناقصة، وتحتج القومية بأن للمصريين المحدثين حقا شرعيا في المطالبة بالآثار المصرية أكثر من الأوروبيين، وتدعي الكولونيالية أن أفضل مكان للآثار الفرعونية هو في لندن أو باريس، بينما تحتج القومية بأنَّ مكانها الطبيعي هو في القاهرة، وتؤكد الكولونيالية أن المصريين القدماء كانوا أجدادا غير مباشرين للحضارة الغربية، بينما تدعي القومية أنهم الأسلاف المباشرين للمصريين المعاصرين[٢٩]. لكنَّ الأهمَّ هو أن كلتا الصيغتين تشتركان على الأقل في موقف واحد: فمثل الرواية التنويرية الكولونيالية، ترى الرواية التنويرية القومية أن الفلاحين المصريين هم التهديد الرئيسي للآثار القديمة[٣٠]. وفي كلتا الروايتين، تعتبر قيم الحفظ والاقتناء أدلة مرغوبة، ولا لبس فيها، على المعاصرة والحضارة.

وهناك نوع رابع، أكثر انتشارا، من الكتابات لهذا التاريخ يمكن أن نعتبره رواية لاأدرية ، حيث إنها تلقي الضوء على الشخصية المركبة، والاتفاقية، والخلافية للممارسات الخاصة بالبحث الأثري، والروايات الحضارية التي بنيت على تلك الممارسات. وإذ قيل كل شيء ؛ تؤكد هذه المجموعة من الكتابات حول البحث الأثري الكولونيالي وما بعد الاستقلال في مصر، حقيقة أن ممارسات ذلك البحث كانت مركبة، وأن إنجازاته أكثر التباسا مما كان مقبولا من قبل. تعترف الروايات اللاأدرية بوجود مصادفة في المعرفة الأثرية، وكذلك في تطبيقاتها في الروايات والصور صممت لإضفاء الشرعية على هويات معاصرة، سواء كانت مصرية، أو أوروبية، أو أفريقية. والمؤلفون في هذا النوع من الكتابات يعرضون ازدواجية عميقة نحو الادعاءات الوضعية على الآثار الفنية والتاريخ، سواء كان من تأليف المدافعين عن الإمبراطورية، أو عن الأمة، أو عن المركزية الأفريقية. وفي كل صيغ هذا النوع من الكتابة التاريخية، لا يحظى مصطلح «الحفظ» بالمكان الثابت المتميز الموجود في الروايات الأخرى للبحث الأثري الكولونيالي في مصر. وعلى سبيل المثال، الرواية الوحيدة لجاك تاجر حول جمع الآثار تُصَوِّرُ أنه لم يكن ثمة انقطاع تام بين الممارسات الجشعة لبدايات القرن التاسع عشر، والأشكال الشرعية المزعومة للاقتناء المتحفي فيما بعد في ذلك القرن[٣١]. وبالمثل، فإن العمل الرائد والذي لم يلق ما يستحق من تقدير لأنطوان خاطر Antoine Khater حول قانون الآثار المصرية وتطبيقه البعيد عن الاتساق، ساهم كثيرا في تصوير ازدواجية عميقة في أيديولوجية الحفظ حتى بين تلك الشخصيات التي تظهر كأبطال داخل الرواية التنويرية القومية[٣٢]. وفي أبحاثه، وصف نيل آشر سيلبرمان Neil Asher Silberman كيف بنيت العلاقة بين الحاضر المصري وماضيه العتيق، وكيف تتغير دائما، وتستقي من مجموعة من الضغوط الاجتماعية والسياسية المتضاربة[٣٣]. وبالمثل، في كتابهما، أظهر إسرائيل جيرشوني وجيمس جانكوفسكي كيف أن النخب القومية العلمانية كانت أحيانا تشجع التطابق السياسي بين مصر القديمة والحديثة أثناء سنوات العقد ١٩٣٠ – المصرية الفرعونية – إلا أنه كان تطابقا غامضا ومحل مجادلات مكثفة[٣٤]. ويرى جان أسمان Jan Assmann معضلة في العلاقة بين الدليل المادي وادعاءات الرواية حول مصر القديمة في اتجاهات أخرى[٣٥]. وحديثا، أخضعت لين ماسكل Lynn Meskell مناهج وتصنيفات علم المصريات لأسئلة أثارتها الدراسات العلمية المعاصرة[٣٦]. وتبيِّن ماسكل، ليس فقط أن ادعاءات علم المصريات كانت متأثرة بالسياق السياسي حولها ؛

ولكن بالأحرى أن نفس البِنَى والمناهج لمعظم علم الآثار المهني والمؤهل تنطوي على سياساتها الخاصة[٣٧]. وبهذا المعنى، فإن الجوانب السياسية لتاريخ المصريات لا يمكن تفسيرها منفصلة كأحداث لعلم فاسد، أو شائب، أو غير موضوعي[٣٨]. وفي كتابات تيموثي ميتشل Timothy Mitchell أيضا في هذا المسار، أوضح كيف جرى توظيف علم المصريات كمؤسسة إدارية بين مؤسسات أخرى مفوضة بشكل خاص، تحت شعار الخبرة التقنية، لإدارة ثروة مصر، ومواردها، والأهم من ذلك كله، إدارة شعبها. وكما يثبت ميتشل، فإن هذه الصيغ من المعرفة الخبيرة أنشأت نمط السلطة الخاص بها[٣٩].

الآثار والصراع

ولإضفاء بعض المعنى على كيفيَّة عمل علم المصريات وسط مجموعات من الصراعات ، ليس هناك أفضل من البدء ببحث موجز لأكثر الأنـواع مثالية بين مؤسسات علم المصريات: موقع التنقيب. أثناء وجود علماء المصريات في الميدان، يسعون بقدر ما يستطيعون إلى خلق أحوال معملية[٤٠]. ولفعل ذلك يحيطون موقعهم بقدر الإمكان بحاجز يفصله عن السياقات الاجتماعية والسياسية والثقافية المحيطة، بما يؤدي إلى خلق موقع «داخلي» (هو موقع «الحفر»)، حيث يعمل العلماء لخلق أحوال بحث موضوعية) منفصل عما حوله، والذي يصبح موقعا «خارجيا». وربما تغيرت المعايير، والممارسات، والقدرة التقنية للوصول إلى هذه الغاية تغيرا كبيرا عبر تاريخ المصريات، لكن مثالية الفصل المعملي ظلت ثابتا نظريا مستمرا منذ وقت مبكر. ولكن، بقدر ما استتبع المنهج النموذجي للفصل طوال تاريخه الاستيلاء الكامل على الأرض وطرد الجماعات الريفية المحلية على يد السلطات الكولونيالية (وفيما بعد على يد موظفي الدولة المصرية)، لا يستطيع المرء أن يقول إنه حتى أفضل تطبيق لعلم المصريات كان خاليا تماما من التوجهات السياسية. وكما يدل تاريخ القرنة ، تلك القرية المصرية الجنوبية ، على سبيل المثال ؛ كان اهتمام علم المصريات وعنايته منذ وقت طويل (ويستمر حتى الآن) آليات هامة للتدخل المنظم ، والذي يتسم غالبا بالعنف، في حياة المصريين المعاصرين[٤١].

وهناك ترحيب بالارتباط الحديث بين باحثي المصريات والدراسات العلمية لأنه يعيد رسم خريطة التداخل المتعدد وذي المغزى الذي يصل البحث الأثري والمتحف الأوروبي بتاريخ مصر الحديثة. فهو بهذه الطريقة يدل على كيفية تمكين المرء من

أن يتحرك متجاوزا تاريخ نموذج الأفكار الذي كان يميل لهيمنة الروايات التنويرية الكولونيالية والمصرية للمصريات. وفي هذا النموذج : العلاقة بين الاكتشاف الأثري وعلم المصريات غالبا تُصَوَّر كعلاقة آليَّة ، فالاكتشاف يقود إلى اختراقات في الفهم، والتي تطبق بعد ذلك لعمل اكتشافات جديدة ، هذه العملية تُعِيدُ نفسها وتحسِّن منها ، وبهذا تتراكم المعرفة . وبناء على ذلك، يبدو أن تطور علم المصريات يتحرك متصاعدا في طريق ممهد، دون النظر إلى (أو دون إزعاج خطير من) حقيقة أن معظم الأحداث ذات الصلة تحدث في مصر الحديثة أو على علاقة بها، ذلك البلد الذي كانت خبرته بالحداثة الكولونيالية غير رفيقة ومليئة بالأحداث. وبالمقارنة، تشجع الدراسات العلمية علماء المصريات على إعادة التفكير في كيف أن المعرفة تنتج في الواقع بالبحث في العلاقة بين «دواخل» المصريات – معارفها – وتلك العوامل التي يُعلن عادة أنها «خارجية». واستلهاما لهذا النقد ؛ يضع هذا الكتاب عددا من الأسئلة لا تعتبر عادة على صلة بعلم المصريات ، أسئلة عن الموقع والتطبيق ، القصد والتمثيل. وباختصار ؛ سوف أحتج بأنه من المهم أن معظم عمل المصريات حدث في مصر المعاصرة؛ ومن المهم أن تطبيق البحث الخاص بعلم المصريات قد اعتمد على ترتيبات سياسية وقانونية (وتجريب يعتمد على المعرفة المحلية) بنفس القدر الذي اعتمد به على المناهج العلمية؛ ومن المهم أن علماء المصريات، مثل غيرهم من العلماء والباحثين المعاصرين، بحاجة لابتداع طبقة من الأشياء (الآثار الفنية) التي يمكن أن يعملوا عليها والتي يمكن أن تمنحهم اعتبارا متفردا؛ ومن المهم أن ادعاءات علم المصريات لم تكن مفاهيم نقية، ولكنها كانت تمثيلات حدثت في - وحول - تقاليد قديمة الأمد ، فضلا عن الحقول الدلالية الناشئة. وأخيرا، من المهم أن تلك التطبيقات، والآثار، والتمثيلات – الملتبسة في حد ذاتها – كانت موقعا وجدت فيه الصراعات الهامة الاجتماعية والثقافية المهمة قدرة على التعبير عن نفسها.

ومن أهم الحجج في هذا الكتاب أن موضوع المصريات : الأثر الفني ، ظهر إلى الوجود في مكان ما بين مصر ولندن، وأن هذا ساعد على ظهور شكل جديد من السلطة يصل علم الآثار والمصريات وثقافة الطباعة والأدب والفنون بالسياسات الكولونيالية والقومية. ولا ينبغي أن تدهشنا فرضية أن الإبداعات بالنسبة لمسألة تشكيل الوساطة ربما ظهرت في البداية في المستعمرات، حيث إن مستعمرات أوروبا، كما أدرك الباحثون بشكل متكرر، كانت – غالبا ، وعلى نحو صريح للغاية - معامل لتطوير التكنولوجيات

الاجتماعية والسياسية التي يمكن استخدامها في العاصمة metropole[٤٢]. ورغم بؤرة المركزية الأوروبية التي لا تزال مهيمنة في السيرة الذاتية لعلم المصريات، فمن الصعب أن نتخيل أن مركز ثقل هذا العلم كان واقعا بشكل كامل في أوروبا. والحق أن العمل الفعلي لعلم المصريات لم يبتعد أبدا عن الريف المصري. كان علم المصريات دائما موجودا جزئيا في مصر، حتى لو كان هناك دائما خط فاصل بين الميدان والمتحف.

وليس هناك جديد بشكل خاص في هذه الملاحظات. لكن الكثير مما يقال هنا سوف يجد رفضا ممن يبدو لهم علم المصريات لا يزيد عن الدراسة البحثية النزيهة لماضي مصر العتيق، والتي قام بها خبراء مؤهلون على نحو فريد. وعندما حاول مارتن برنال، منذ عشرين عاما، أن يرسم الطرق التي تلون بها علم المصريات الأوروبي بتقاليده الخاصة من العنصرية والكولونيالية، رفض علماء المصريات والكلاسيكيون على السواء ادعاءاته باعتبارها كلاماً فارغاً. وسوف يلاحظ القراء في الفصول التالية أنني، على عكس برنال، أظل لاأدريا في معظم الأحوال فيما يتعلق بمدى صدق الادعاءات الخاصة التي يدعيها علم المصريات عن الماضي العتيق. وما يهمني هو مدى أهمية علم المصريات لمصر الحديثة، وليس ما يقوله عن مصر القديمة. وبهذه الطريقة، سوف أصر على أن علم المصريات بحاجة لأن يُفهم كمؤسسة خاصة للسلطة الكولونيالية، وفيما بعد للسلطة القومية في مصر.

وهكذا، تبدأ هذه الدراسة، وتعود إلى الفكرة البسيطة التي تقول أن المقتنين، وعلماء المصريات، وأمناء المتاحف كانوا دائما قائمين. فهم لا يدرسون القطع القديمة بطريقة متباعدة وسياقية، ولكنهم مرتبطون بفعالية في إعادة صنع تلك القطع، وإعادة صنعها من خلال الآفاق التي يعملون فيها. والقطع التي صنعوها، الآثار الفنية، ليست مجرد آلات تخلق بها المعرفة والسلطة الكولونيالية. وهذا لأن الآثار الفنية ليست مجرد منتج للوساطة الإنسانية، ولكنها أيضا مكون لها. وهي ليست مجرد شيء خامل أو منفصل عن نوع المعرفة والسلطة التي تظهر إلى الوجود من خلال تفاعل العلماء وموضوعات دراستهم. وباستخدام عبارة مفيدة، كثيرا ما يستشهد بها، فإن الآثار الفنية «متشابكة» مع العلوم التي تعتبرها موضوعا لها[٤٣].

وبالمثل؛ يعمل علماء المصريات داخل سياقات تستقي معارفها من الخلافات والصراعات. ورغم أن علم البصريات قد يكون دائما حول الماضي العتيق، فإن

دعواهم دائما تلمس قضايا تعتبر عصرية تماما، مثل: الإسلام، الفلاحين، ومطالبات القوميين بالإرث الثقافي. وهذا صحيح في علم المصريات اليوم كما كان في القرن التاسع عشر. ومثل العلوم العصرية الأخرى، تشمل دراسة المصريات أفعال التدخل في التكوين المادي لموضوعاتها حتى وهي تتطلع لملاحظتها بنزاهة. وبهذا المعنى، فإنها - دائما - تطبيقٌ منتجٌ وليس فقط تأمليًا، وقد استطاعت، منذ سنوات العقد ١٨١٠، تغيير الريف المصري بطرق جذرية. وبالمثل، فإن المعرفة التي ينتجها علماء المصريات، مثل أنظمة المعرفة الأخرى، كانت تعبر دائما عن شكل من أشكال السلطة: أحيانا كانت منظمة لتبرير غايات كولونيالية صريحة، وفي أحيان أخرى أفادت في مناهضة الحكم الكولونيالي، وتقريبا كانت تستخدم دائما لفرض الانضباط على أهل الريف في صعيد مصر.

وتمتد أهمية هذه الديناميات بما يتجاوز قدرة علم المصريات. والحق أن الصراع على إدارة موضوعات مصر القديمة مركزي لفهم الثقافة القومية المصرية في العصر الكولونيالي. وأحد أسباب ذلك هو أن الجدل حول ملكية مصر الفرعونية لم يؤد لإيقاع القوميين المصريين في حفرة معاداة الإدارة الاستعمارية الأوروبية. فكما اعتمد المديرون الكولونياليون على نحو روتيني على أيديولوجية المحافظة لتبرير تجريد مصر من الآثار الفرعونية ، كذلك وجدتها النخب المصرية مفيدة لممارسة أشكال جديدة من السيطرة على سكان الريف . وهكذا فإن مفاهيم مثل التقدير والحفظ تضمنت أكثر كثيرا من مجرد طريقة للتفكير الجمالي والتاريخي حول الآثار ، لقد كانت لها تأثيرات واسعة في تطوير أشكال جديدة من الحكم السياسي . وبالإضافة إلى ذلك، فقد كان الاستيلاء على الفن والثقافة الفرعونية مسألة إشكالية كأساس للتصور القومي داخل مصر نفسها. وعلى وجه الخصوص، عكست الفرعونية الثقافية تذوق وأيديولوجية نخبة ضئيلة ولم تلق اعتبارا كافيا من الثقافة الإسلامية التي سادت في مصر لأكثر من اثني عشر قرنا.

ومناقشتي هنا تستكشف تلك الصراعات المختلفة بوضع الثقافة المعبرة في موقعها من مؤسسات الثقافة المادية. فالتمثيلات النصية للآثار المصرية، والروايات القصصية ذات الموضوعات الفرعونية، لم تكن مجرد تأملات لاحقة لممارسات مادية. وعلى العكس، فبقدر ما انبثق علم الآثار وثقافة المتحف من التصوير الثقافي لجنون المصريات والفرعونية، فقد كانا أيضا يستبقان هذا التصوير. وبالمثل، لم يكن ما حدث هو أن الرحالة والكتاب المصريين والأوربيين التقوا بالآثار المصرية مصادفة، وبلا وساطة. فالحق أنه حتى أكثر تلك المقابلات ذاتية لم تكن أبدا فردية خالصة. كانت تجربة الأثر

المصري تشكلها المؤسسات الاستعراضية التي وضعت إطار تجربة رؤية الآثار بالخارج وزيارة المتاحف في الوطن، بالضبط كما كانت متأثرة بالكتب والصور التي تستهلك قبل المغادرة. وبهذا المعنى، حتى أكثر النواحي الذاتية للثقافة المادية كانت ذات تركيبة اجتماعية. ولكن حان الوقت لتجاوز الملحوظة التي أصبحت في يومنا هذا شيئا روتينيا، والتي تقول : إن الأشياء الثقافية أنشأتها شخصيات إنسانية لكى تؤكد أن القطع الأثرية لم تكن مجرد أشياء سلبية في التاريخ. فباعتبار أنها أشياء غير بشرية، فإنها متشابكة في الحياة الاجتماعية لفاعلين من البشر ولعبت دورا نشطا في تشكيل علاقات القوة، سواء في الإمبراطورية البريطانية أو الدولة القومية المصرية[٤٤]. وهذا يردد مبدأ سلوكيًا جوهريًا للدراسات العلمية : لا يوجد فصل حاد بين الأشياء المادية والمفاهيم والقدرات الإنسانية التي تتيحها[٤٥]. وهذه ليست دعوة للعودة إلى المادية التقليدية، بل بالأحرى لملاحظة أن البشر، والآثار المصرية، وتمثيلات الآثار الفنية قد شكلت جزءا من شبكة منتشرة من الوكلاء والفاعلين[٤٦]. وأحد الإشارات الدالة على هذه الحقيقة هي أنه رغم أن إضفاء قيمة الأثر الفنى على الآثار المصرية وطريقة تصويرها كانت محاولة لإظهار الآثار بصورة مادة خاملة، فإن «الشيء» نفسه لم يمتثل لهذه الأوامر غالبا . إن انتشار قصص المومياوات في الآداب الإنجليزية والفرنسية تشهد على القلق الذي لازم ذلك. وفضلا عن هذا، بينما كانت الآثار المصرية «موقع آثار» هام للتعبير عن الصراعات بين الشخصيات البشرية ؛ فإن أرضية هذا الموقع كانت هي نفسها في حالة حركة. وقد أثرت نتائج ذلك بشدة في تكييف الصياغات الثقافية المختلفة التي نشأت من علم المصريات، من المتاحف إلى السياحة، ومن انفجار جنون المصريات في أوروبا إلى التوجه الفرعوني الأدبي والسياسي في مصر. وربما لم تكن قاعة النحت المصري هي أصل هذه العملية، ولكنها كانت نقطة التقاء هامة في شبكة الآثار الفنية – تركيب الترتيبات السياسية والثقافية – والتي بدأت تظهر في سنوات العقد ١٨١٠ والتي لا تزال إلى يومنا هذا شديدة القوة حتى إنَّ سطوتها لم تُلحظ أبدا.

وكلمة موجزة حول تنظيم هذا الكتاب. يرسم الفصل الأول صورة مجسدة لعملية استخراج ونقل الآثار من مصر ثم استقبالها في نهاية الرحلة، فى المتحف. والتجربة التي يستهدفها هذا الفصل هي متابعة لحظةٍ في تاريخ حياة قطعة واحدة كما سجلها الرحالة، والجامعون، والدبلوماسيون، والموظفون، وأمناء المتحف .. إلخ . وقد سعيت لجمع أكبر قدر ممكن من الوثائق من أصولها، وبهذا أروي قصة شيء وهو يتحول إلى

قطعة ذات أهمية للرحالة، ثم إلى أثر فني جرت حيازته ووضعه للعرض في المتحف البريطاني. وإذا كنت قد أخطأت في الطريقة التي جاءت بها هذه الرواية بهذا الطول وتلك التفاصيل، فقد كان هدفي أن أؤكد على واحدة من الحقائق الأولية للطريقة الجديدة في جمع الأنتيكات – وبالتحديد، أنه لا يمكن التفكير في تحويل شيء إلى أثر فني بدون هذا الأرشيف من الادعاءات الوصفية. هذه العملية – خلق أثر فني – لها مغزى رئيسي للروايات الأوسع التي يجري سردها في هذا الكتاب، حيث إنها تضع أساس طريقة جديدة للتفكير في الآثار المصرية سرعان ما سوف يكون لها تأثيرات تتجاوز علم المصريات بكثير. ويرسم الفصل الثاني خريطة ظهور مجموعة من الأفكار عن حكم مصر المعاصرة، والتي أدى إلى ظهورها الخطاب الجديد الخاص بالأثر الفني، كما يضع أيضا هذا الظهور في مقابل المؤلفات التراثية المحلية والإقليمية الأقدم وطريقة تناولها للآثار المصرية القديمة. وفي الفصل الثالث أتابع إحدى النتائج التي أدت إليها معارف علم المصريات بالنسبة للمصرين المعاصرين، حيث إنه أصبح مصدر معنى جديد للهوية الفردية والجمعية. هذا الفصل يستكشف كيف أن الموتيفات، والموضوعات، والروايات التي تدل على الاهتمام المصري المعاصر بمصر القديمة كان لها صدىً قويٌ مع غيرها من روايات عصر النهضة، والمشروع التحديثي العربي للقرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . وفي الفصل الرابع أعود لإلقاء نظرة على الممارسات المؤسسية لعلم المصريات عن طريق مثال اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون عام ١٩٢٢. وهنا نجد أن علم الاكتشاف كان مشتبكا على نحو مثير لليأس بسياسات القوميين المعاصرين والثقافة الأدبية، وهذا التشابك لا يمكن التغاضي عنه باعتباره مجرد شيء خارجي لتطبيقات علم البحث الأثري. ويصف الفصل الخامس حدود التوجه الفرعوني، الأدب المصري والمدرسة السياسية لأعوام العقدين ١٩٢٠ و ١٩٣٠ ، والتي كانت مؤسسة على الاهتمام بكشوف علم المصريات. ويقدم هذا الفصل قراءات في أعمال نجيب محفوظ الفرعونية المبكرة إلى جوار قراءات في أعمال الإسلاميين المعاصرين حسن البنا وسيد قطب. والمجاورة الناتجة تلقي الضوء على مدى اعتماد الأدب المنتمي إلى التوجه الفرعوني على افتراضات كانت دائما محل خلافات عميقة.

وتنظيم الكتاب يسير وفقا للترتيب الزمني، ولكنه ليس كذلك على نحو صارم. وبالأحرى، كل فصل يطور مناقشته الدلالية الخاصة حتى لو كان يقدم لحظة تاريخية أو سلسلة من اللحظات التاريخية المنفصلة. وفضلا عن هذا، بينما تأتي الفصول مرتبة

تاريخيا تقريبا، بدءا من العقد ١٨١٠ ونهاية بالعقد ١٩٤٠، فإن الموضوعات الأوسع للكتاب مهتمة بظهور وتطور الثقافات الكولونيالية والقومية في مصر الحديثة.

أثناء قيامي ببحثي، كنت أتذكر باستمرار حقيقة أنه على مر السنين، كان الكثيرون يرون أن مصر القديمة وثقافتها المادية تعني لهم أشياء كثيرة. وفيما يتعلق بذلك، أخذت بعين الاعتبار القائمة التالية من المواقف عن مصر الفرعونية، وتمثيلاتها، والمطالبات بها. ذلك أنه بالنسبة للأفلاطونيين الجدد Neoplatonists، والروسيكروسيانيين Rosicrucians، والماسونيين Freemasons (*) (وفي طريقهم، الوثنيون الجدد new-age pagans)، كانت مصر القديمة تتصل دائما بهرمز ثلاثي العظمة وأصول السحر والخيمياء والعقلانية والروحانية. وبالنسبة لليهود، كان الطقس السنوي لعيد الفصح يذكّر بأن مصر القديمة كانت مكانا للعبودية ، ومع ذلك لا يزال قراء قصة يوسف لا يتوانون عن الاعتقاد بأن مصر كانت أيضا صورة للملجأ الآمن. وبالنسبة للإمبراطوريات الصاعدة، القديمة والمعاصرة على السواء، كانت مصر دائما رمزا للسيادة القديمة، التي يمكن استيعاب قوتها من خلال امتلاك (أو إعادة إنتاج) آثارها الصرحية ، ومن ثم ، كانت الإقامة البارزة للمسلات في روما، ولندن، وباريس، ونيويورك، وواشنطن. وأثناء السنوات الأولى للثورة الفرنسية، كانت مصر القديمة مصدر إلهام لنظام علماني رمزي صُمم لكي يحل محل الكنيسة. وبالنسبة للجراح - الاستعراضي الإنجليزي في القرن التاسع عشر، توماس "مومي" بتيجرو Thomas "Mummy" Pettigr (**)، كانت مصر القديمة ينبوعا للفضول التشريحي ؛ وبالنسبة لجوزيف سميث Joseph Smith (***)، معاصره في الولايات المتحدة، كانت مصدرا للوحي المقدس. وطوال

(*) الأفلاطونية الجديدة Neoplatonism: حركة فلسفية قامت في القرن الثالث الميلادي على يد أفلوطين، قامت على تعاليم أفلاطون وكانت متأثرة بالديانة المصرية القديمة ضمن أشياء أخرى، والروسيكروسيانية Rosicrucianism: جمعية فلسفية سرية قيل أنها تأسست في ألمانيا أواخر العصر الوسيط على يد كريستيان روسنكروز تقوم تعاليمها على "حقائق العالم القديم"، والماسونيةFreemasonry: منظمة أخوية قامت على أصول غامضة في أواخر القرن السادس عشر إلى أوائل القرن السابع عشر، ودارت حولها كثير من الشكوك لاتصالها بالكثير من القيادات السياسية العالمية. [المترجمة]

(**) توماس «مومى» بتيجرو Thomas «Mummy» Pettigrew (1791-1865): كان جراحا وتاجر آثار أصبح خبيرا في المومياوات المصرية، وكان معروفا جيدا في الدوائر الاجتماعية بلندن لحفلاته التي كان فيها يفك أربطة مومياء ويقوم بتشريحها لتسلية ضيوفه. [المترجمة]

(***) جوزيف سميث Joseph Smith (1805-1844): زعيم ديني أمريكي ومؤسس حركة سميت فيما بعد "قديس اليوم الآخر"، وكما كان مؤلفا، ومخططا للمدن، وقائدا عسكريا، وترشح لرئاسة الولايات المتحدة. [المترجمة]

القرن التاسع عشر، درس الباحثون المسيحيون مصر القديمة، بحثا عن دليل علمي على الحقيقة الحَرْفِية للرواية الإنجيلية. وإذا أخذنا مثالا واحدا للثقافة التعبيرية المعاصرة، كانت التيمة المصرية في الأوبرا المعاصرة مركزية، كما نجد في أوبرا عايدة *Aida* لفيردي Verdi، وباليه الناي السحري *Die Zauberflöte* لموتسارت Mozart. وفي مراحل تالية، سوف تلوح صورة مصر القديمة على مدى واسع في أعماق الأجناس الكتابية على تنوعها، من روايات الألغاز الغامضة، إلى الفنتازيا والخيال العلمي. وفي هوليوود، كانت الآثار المصرية دائما تعني مغامرة الاكتشاف وخطر ما وراء الطبيعة. وفي الفكر والثقافة الأفريقية الأمريكية، ظهرت مصر كمكان ترجع إليه أصولهم، ودليل على التركيب المعقد للحضارة الأفريقية، وعلى قدمها في أعماق الزمن. ويمكن أن نضيف إلى هذه القائمة الطرق الثرية والمتنوعة للتفكير في قدماء المصريين التي تظهر داخل التراث النصي للمعتقدات الإسلامية، والممارسات الشعبية للفلاحين المصريين – بداية من التأمل المفعم بالحزن والكآبة للأطلال القديمة وحتى السعي لرموز الخصوبة في مواقع المعابد القديمة، ومن استخدام تراب المومياوات كسماد إلى ما حدث من استخدام الأهرامات كمحاجر. وأخيرا، كان للأقباط المصريين منذ القدم علاقة حميمة، وإن كانت زائفة بماضيهم قبل المسيحية ، حيث ينحدرون من الحضارة القديمة ولكنهم فى ذات الوقت كفروا بها، وكانوا ينكرون أحيانا صلتهم بمصر الفرعونية، وكانوا في أحيان أخرى يفخرون بها.

والقائمة المذكورة أعلاه ليست إلا قائمة جزئية للموضوعات المحتملة التي يمكن أن ندرسها ونحن نستكشف الصورة المعاصرة لمصر القديمة. وتلقي القائمة أيضا الضوء على مشكلة أساسية: إن كتلة التمثيلات الثقافية لمصر القديمة ليست هائلة فقط، إنها أيضا متغايرة الخواص، ومتناقضة. وأعترف أن معظم بنود هذه القائمة لم تلق أي اعتبار في هذا الكتاب. وعلى العكس، فقد اخترت أن أركز على شريحة صغيرة من إنتاج الثقافة المعاصرة الذي استلهم الماضي الفرعوني، وهي شظية حتى يومنا هذا لم تدرس على النحو الكافي – العلاقة بين الماضي العتيق والثقافة المصرية المعاصرة أثناء العصر الكولونيالي، مع توكيد خاص على الروابط بين علم المصريات والثقافة الأدبية. ورغم هذه البؤرة الضيقة، فلم أجد تراجعاً في تغاير الخواص، والتوتر، والتناقض داخل وبين التقاليد المصرية المعاصرة لتمثيل الماضي العتيق. وتلك التنافرات والالتباسات هي الموضوع الضمني لهذا الكتاب، وقد حاولت أن أتركها كما هي بدلا من أن أقيدها أو أطويها داخل قصة واحدة مصقولة.

وللوصول إلى هذه الغاية، وضعت عقب كل فصل قراءات طباقية موجزة تتباين مع ما سبقها وتلقي الضوء على الشخصية الخلافية، والمتناقضة، والملتبسة لكل نص وكل تشكيل ثقافي. وعلى سبيل المثال، بين الفصل الثالث والرابع أصف الطريقة التي تعود بها صورة الفرعون إلى الظهور أثناء الفترة الكولونيالية عندما سعى أدباء مثل يعقوب صنوع وأحمد شوقي لانتقاد الشخصية الاستبدادية للحكم السياسي المعاصر. ومن المهم أن استخدامهما لصورة الفرعون لم تكن هي الصورة السلبية التي نجدها له في الإنجيل أو القرآن، ولا هي الصورة الإيجابية المستمدة من علم المصريات المصري. لكن تصويرهما للفرعون يدل على تأييد، وأيضا على معارضة، تلك التقاليد الأخرى، التي وصفت في الفصول السابقة على هذا الفصل – وتقوم بدور مثال واضح لما أعنيه بالطباق. ولم يكن ثمة معنى لحذفهما من هذه الدراسة أو لمحاولة جعلهما يتناسبان في مكان لا ينتميان إليه. الطباقات في هذا الكتاب مرتبة للإشارة إلى الدرجة التي تصبح بها النصوص والتيمات في الفصول السابقة عليها معقدة أو ضعيفة عندما تدخل تمثيلات أخرى إلى الصورة.

وجزء من دافعي لترتيب هذه الطباقات يرجع لقناعتي، وفق دراسة إدوارد سعيد المهمة ***الثقافة والإمبريالية*** *Culture and Imperialism*، بأن تحليل الثقافة الكولونيالية لابد أن يتماشى مع الشخصية الحوارية لعلاقات القوة الكولونيالية والمضادة لها، والتي هي في حد ذاتها تتكون من حركات "خذ وهات" بين العنف الوحشي، والإبداع الملهم، النضال الدموي، والمحاورة الإنسانية. وقد حاولت أن أفرد هذه الدينامية في عنوان الكتاب: الآثار تحت المناقشة هنا ليست فقط أشياء قامت عليها (أو بسببها) صراعات، ولكن نسيجها نفسه كان مختلفا عليه – أي أنه كان مشحونا، وملتبسا، وخلافيا بالكامل. والحق أن التاريخ الثقافي المرسوم هنا يصور إلى أي مدى كان اهتمام المصريين المحدثين بالآثار القديمة يتألف (تقريبا بطريقة موحدة ومستحيلة) من عناصر مستمدة من تاريخ طويل من السلب الكولونيالي، وتقليد أطول أمدا من التعبير الأدبي العربي الإسلامي الكلاسيكي، والشوفينية الطبقية لثقافة القوميين التنويرية، والنقد المراجع للإسلام السياسي.

الفصل الأول

إضفاء القيمة الفنية - الأثرية على رأس ممنون

وفقا لتقرير أمين المتحف، رُفع رأس تمثال ممنون الأصغر على قاعدته في غرفة النحت المصري في أوائل يناير ١٨١٩[١]. وربما بنهاية ذلك اليوم، عندما اتخذت موضعها بين الأنتيكات المصرية الأخرى في المتحف البريطاني، أصبحت رأس ممنون ذلك النوع الخاص من الكائنات العصرية المعروفة بالقطع الأثرية. غير أن ثمة قدرا كبيرا من الشك في أن عملية الرفع - في حد ذاتها - هي التي حولت القطعة إلى الأثر الفني المتحفي. وربما يكون الأقرب إلى المنطق أن يكتشف المرء أن ذلك مجرد حدث واحد في سلسلة طويلة من الأحداث في قصة حياة القطعة. ولحسن الحظ، أجزاء كبيرة من هذه القصة متاحة عن طريق قصص الرحلات والرسائل بين جامعي الآثار في مصر، وموظفي المتحف البريطاني، وتداولاتها في الأسطول والسلك الدبلوماسي. وهكذا يمكن تتبع حركات رأس ممنون بإحكام يثير الدهشة. في أواخر يوليو ١٨١٦، أزال فريق عمل التمثال من موقعه بين أطلال طيبة القديمة حيث كان يدعى في ذلك الوقت «ممنونيوم». وفي ١٢ أغسطس، ١٨١٦، وصلت الرأس إلى الضفة الغربية للنيل، مقابل مدينة الأقصر[٢]. وفي ٢١ نوفمبر حُملت على صندل نهري مسطح. ووصلت إلى القاهرة في ١٥ ديسمبر[٣]، وإلى رشيد في ١٠ يناير ١٨١٧. وبعد أربعة أيام، أنزلها المهندسون العسكريون البريطانيون في مستودع الباشا بميناء الإسكندرية[٤]. وبحلول هذا الوقت، كان أمناء المتحف قد أُبلغوا عدة مرات من قبل الرحالة والممثلين الدبلوماسيين أن التمثال الهائل في طريقه إلى لندن. وانتظرت الرأس في الإسكندرية[٥] بينما قام المتحف البريطاني ووزارة الخارجية البريطانية بترتيب النقل مع إدارة البحرية البريطانية. وفي أكتوبر ١٨١٧، حُمل التمثال على سفينة الأسطول البريطاني مينرفا *Minerva*، المتجهة إلى مالطة[٦]، وفي ديسمبر ١٨١٧ نقلت في مالطة إلى سفينة البضائع ويموث *Weymouth*؟[٧]، وفي مارس ١٨١٨، أعلنت البحرية ووزارة الخارجية وصولها إلى إنجلترا[٨]. وفي ١٠ إبريل، وصلت رأس ممنون والقطع الأثرية الأخرى التي صحبتها إلى مكتب الجمارك، الذي قدر أنها، باعتبارها هدايا للمتحف البريطاني، معفاة من ضرائب الاستيراد[٩]؛ وفي ١٧ إبريل، طلب المتحف البريطاني استخدام رافعة

مصلحة الذخيرة لإنزال رأس ممنون إلى مرفأ برج لندن(١٠). وطوال تلك الفترة كانت الرأس في الطريق، وظهرت إعلانات «اكتشافها» ووصولها الوشيك في الصحافة الأوروبية(١١). وألهمت الأنباء الشاعرين برسي بيش شيلي Percy Bysshe Shelley وهوراس سميث Horace Smith فتنافسا في تأليف قصيدتين من نوع السونيتا(*) حول موضوع التمثال الهائل(١٢).

ما الذي تكشف عنه هذه القافلة من الوثائق الورقية؟ أولاً : هي تصور أن فعل وضع رأس ممنون في غرفة النحت المصري لم يكن إلا أوج عملية طويلة بطيئة انهمكت فيها مجموعات كثيرة من الفاعلين الذين يعملون بوظائف متنوعة. وبهذه الطريقة، فإن تواريخ ومواقع انتقال القطعة الأثرية من سفينة إلى أخرى لا تشير فقط إلى أحداث في حياة رأس ممنون، ولكنها أيضا تدل على نقاط تقاطع في شبكة من الفاعلين والمنظمات. وكما سنرى، فإن المهمة الأولى في حد ذاتها – نقل القطعة التي هي جزء من التمثال الهائل من موقعها الأصلي إلى ضفاف النيل – ارتبطت بجهد معقد ومكثف وكذلك بمفاوضات دبلوماسية وإمبريالية. وقد استعان جامعو الآثار، الذين يعملون كوكلاء للقنصل البريطاني، بمجهودات الفلاحين المحليين، وتفاعلوا مع الموظفين المحليين والإقليميين للدولة المصرية الناشئة، وتنافسوا مع جامعي الآثار الذين يعملون للحكومة الفرنسية. وقد تطلب نقل رأس ممنون على النيل، وتصديرها من خلال الجمارك، وإنزالها في لندن، مجموعة معقدة مماثلة من العلاقات والمزيد من شبكات المنظمات المتفرقة، بما فيها سلطة ميناء الإسكندرية، ووزارة الخارجية البريطانية، والبحرية، وموظفو الجمارك، وأخيرا أمناء وموظفو المتحف البريطاني.

ولكن، بالإضافة إلى وصف تفاصيل شبكات الفاعلين الذين ارتبطوا بتلك العملية، فإن قافلة الأوراق في حد ذاتها شريحة من العملية التي أصبح بها رأس ممنون أثرا فنيا متحفيا. وهذا جزء من روعة قصص الرحلات، والرسائل، وتقارير الأمناء التي كانت دائما متصلة بالتمثال أثناء حياته المتحفية. ومعاً ، تشكل هذه الوثائق - التي مصدرها رأس ممنون - قصة حركتها من ميدان التنقيب إلى المتحف. والمصدر ليس مجرد تسجيل للأحداث التي جرت أثناء نقل رأس ممنون خارج موقعها الأصلي إلى المكان الذي أصبحت فيه قطعة متحفية. فالمصدر هو بكل تأكيد عرض مرتب زمنيا لهذه العمليات. ولكن إنشاء سجل نصي لقصة حياة القطعة كان جوهريا لنفس عملية التحول

(*) السونيتا sonnet: قصيدة تتألف من ١٤ بيتا. [المترجمة]

إلى أثر فني في حد ذاتها. والحق أن كثيرا من الفاعلين المشاركين في جلب رأس ممنون قاموا بمجهودات واعية لخلق وتنظيم أرشيف لعملهم. وبالمثل، فإن الموظفين الذين وضعوا الرأس في المتحف والذين اعتنوا بها بعد ذلك، جمعوا وحفظوا هذه النصوص من جانبهم لأنهم أدركوا أن وجودها أساسي لمعنى القطعة. وبفضل مجهوداتهم، يمكننا أن نقرأ عن رحلة رأس ممنون بنفس التفصيل – الأسماء المحددة، والتواريخ، والأماكن – التي نجدها في قصص الرحالة من البشر في نفس تلك الفترة. وبهذا فإن الأعمال الكتابية المتصلة برأس ممنون تقوم بوظيفتين: من ناحية تروي قصة كيف أصبحت رأس ممنون أثرا فنيا متحفيا ، ومن الناحية الأخرى تقوم بوظيفة أرشيف للقطعة، فهي تلعب دورا مركزيا في العملية التي أصبحت بها رأس ممنون أثرا فنيا.

إن ابتداع تعريف الأثر الفني الفرعوني ، والذي يتمثل بقوة في تمثال ممنون النصفي، يدل على نقطة تحول في نظرة أوروبا الحديثة لمصر. كان جزءا من البدعة أن العملاء الذين ساعدوا على إحضار التمثال النصفي لممنون إلى لندن لم يكونوا يقتنون أشياء للمجموعات الخاصة، ولكن للمتحف القومي الشاب لبريطانيا العظمى. استتبع الشكل الجديد للمتحف أساليب جديدة لجمع التحف، مثل جمع الآثار القديمة كقطع فريدة وليس كأشياء يمكن تبادلها إلى حد ما. وبالإضافة إلى ذلك ، كانوا يبحثون عنها على نطاق لم يحاوله أحد من قبل، ونظموا ورتبوا مصادر عامة وخاصة بمستويات غير مسبوقة لإحراز أهدافهم . لكن هذا الإبداع لم يكن من اختراعهم، وإنما نتيجة ترتيبات جديدة بين محمد علي، حاكم مصر، والقوى الأوروبية فيما يختص بالتنقيب عن الآثار في مصر. ففي نفس الوقت الذي كانت فيه القواعد لا تشجع الأوروبيين الأفراد على القيام بالتنقيب فى المواقع الأثرية، فقد منحت الوكلاء القنصليين حرية غير مسبوقة للقيام بأنشطة جمع الآثار[١٣]. وكان التعديل الذي ظهر في أواسط القرن التاسع عشر هو أن الممثلين الدبلوماسيين للدول الأوروبية التي تحتفظ بعلاقات قوية بالدولة المصرية – القنصلين الفرنسي والنمساوي – لديهما سيطرة شبه تامة على تجارة الآثار. وإن كان لنا أن نثق بروايات الرحالة الأوروبيين في ذلك الوقت، كان المنافس الوحيد لهم هو قرية القرنة في صعيد مصر، والتي بسبب موقعها وتنظيمها، كانت لزمن طويل فاعلا قويا في تجارة التماثيل، وأوراق البردي، والمومياوات[١٤].

كان الذين جلبوا رأس ممنون من مصر يعملون باسم القنصل البريطاني الجديد. وبالإضافة إلى ذلك، فقد زعموا أنهم لم يسعوا إلى هذا الأثر الفني لمكسب شخصي أو منفعة سياسية. ولكن القصة لا تقتصر على ذلك ، صحيح أن رأس ممنون أُحضرت

كهدية للمتحف البريطاني، لكن صحيح أيضا أن الآثار الأخرى التي جُلِبَت أثناء نفس الحملة الكشفية كان يُقصد بيعها بأعلى سعر. إلا أنَّ قيمة رأس ممنون كقطعة متحفية، وليس كبضاعة، هو ما دفع إلى قيام الأنشطة وخطاب الجامِعِين الذين أحضروا التمثال النصفي الهائل إلى لندن. كان هذا الخطاب أيضا هو المصدر الثقافي لاستقبالها في المتحف. ولكي نوضح الأمر: لم تغير مجموعة القيم الجديدة الأنماط الأساسية التي كانت الآثار تؤخذ بها من مصر. والحق أن النشاط استمر بسرعة، بل وتزايد. ولكن، حدث تغيير في «معنى» ذلك النشاط بظهور خطاب الأثر الفني. أصبح التنقيب والنقل يحدث باسم إدارة ودراسة «نزيهة»، أي بغرض «الاقتناء». هذه الطريقة الجديدة في التحدث عن الآثار الفرعونية ومعاملتها مَكَّنَتْ الأوروبيين من بسط سيطرتهم على المواقع الأثرية طوال القرن التاسع عشر، وكان منطقها سببا في توسُّع القوى البريطانية والفرنسية، وزيادة مكاسبها، رغم تنصلها من الأمرين. وبمجرد التعميم، أعطى خطاب الأثر الفني شكلا وجوهرا للأشكال التالية من الخطاب الكولونيالي حول السيطرة على «جميع» موارد مصر الحديثة.

هذا الفصل يتابع مجموع العمليات التى أدت إلى تحويل رأس ممنون إلى أثر فني. وفي التحدث عن عملية التحويل إلى أثر فني، وظفت مصطلحات ومفاهيم لا تتصل عادة بتلك الفترة من جمع الآثار في مصر. وللتوضيح: إن الإحساس المعياري بالأثر الفني يشير إلى منهج علمي معين منفصل عن معظم المجادلات الجمالية والتاريخية الموصوفة في هذا الفصل. وقصدي من التوسع في مفهوم الأثر الفني هو إظهار أن اللحظة التي أحضرت فيها رأس ممنون كانت علامة على بداية عصر جديد في معاملة الآثار المصرية، لحظة تفترق كثيرا عن العادات الأثرية الأقدم، حتى لو لم تكن مشابهة تماما لنوع البحث الأركيولوجي العلمي المتصل عادة بتعبير «أثر فني» (artifact). ومن هذه الناحية، يمكن للمرء أن يسأل: عند أية نقطة يصبح الأثر الضخم تلك القطع الأثرية العصرية المتميزة لمؤسسات تاريخ الفن والعلوم الأثرية؟ هل بدأت حياتها كأثر فني في اللحظة التي رفعت فيها على قاعدة في المتحف؟ متى تم التنقيب عنها؟ أو هل كانت بالفعل أثرا فنيا في مهجعها القديم؟ الإجابة على هذه الأسئلة هي أنه لا توجد لحظة تأصيل، وإنما بالأحرى هناك سلسلة من الأحداث في عملية مستمرة. وبالإضافة إلى ذلك، إن حقائق تلك الأحداث تعتمد على المنظور الذي تُصوَّر من خلاله. وهكذا فإن قصة التحول إلى أثر فني يمكن أن تنقل إحساسا بكيفية تحوُّلِ شيءٍ إلى أثر فني ، ولكنها لا تبدأ في شرح الأهمية الفريدة التي كانت لمثل تلك الأشياء بمجرد حصولها على وضعيتها كأثر فني.

هذه النقطة الأخيرة هي بؤرة خاتمة هذا الفصل، إذ أحتج بأن تعريف القطعة الأثرية بمعنى خصائصها الفعلية ليس دقيقا جدا، وإنما تعريفها الدقيق يكون عن طريق وصف التوترات والتناقضات التي تتخللها وتصلها بأعمق الصراعات السياسية والاجتماعية والثقافية.

التنقيب والنقل

> سوف تشعر بالسرور لدى رؤية الرأس العظيم لممنون، وعندما تتأمل عظمتها، تذكر أن طيبة بها في الحاضر بقايا سبعة وثلاثين تمثالا بأبعاد مماثلة: كثير منها أعظم.
>
> Charles Leonard Irby And James Mangles, *Travels in Egypt*

في ١٨١٦، عقد هنري سولت، القنصل الإنجليزي في مصر، اتفاقا يحصل بمقتضاه على خدمات بادوان جيوفاني بلزوني "بغرض رفع رأس تمثال ممنون الأصغر ونقلها على مجرى النيل"[١٥]. كان لدى سولت أكثر من سبب يفرض عليه الحصول على رأس ممنون. كان قد قرأ عن التمثال النصفي الهائل في العديد من قصص الرحلات[١٦] وكان أيضا قد تلقى تقارير مباشرة من زملاء مثل جون لويس بيركهارت John Lewis Burckhardt. وقد يكون السبب المباشر، أن سولت كان قد وصل منذ وقت وجيز فقط إلى منصبه في القاهرة وبدأ يتحقق من أن راتبه الرسمي ضعيف بدرجة خطيرة[١٧]. وسعيا لزيادة دخله، فعل ما كان يفعله القناصل الأوروبيون الآخرون في مصر في ذلك الوقت: انهمك في تجارة الآثار.

أما بالنسبة لرأس ممنون، فهي جزء من كتلة من أطلال معبد قديم ظلت لفترة طويلة موقعا يحج إليه المستكشفون والسياح والكُتاب الأوروبيون. تعرف ديودوروس الصقلي على الموقع باعتباره معبدا لـ أوزيماندياس Ozymandias، وهو نطق خاطئ لـ "أوسر-معت-رع"، أحد أسماء رمسيس الثاني(*). وسوف نجد شيلي في قصيدته «أوزيماندياس»، يردد صدى وصف ديودوروس للموقع وقراءته للكتابة («ملك الملوك أنا، أوزيماندياس. لو أراد أحد أن يعرف كم أنا عظيم وأين أرقد،

(*) وهو المعبد الجنائزي لرمسيس الثاني، والمعروف بالرمسيوم. [المترجمة]

فليتفوق على أحد أعمالي»)[١٨]. وكان مسافر أقدم، هو سترابو، قد أشار إلى الموقع باسم «ممنونيوم» Memnonium، نسبة إلى ممنون، الملك المصري الذي قيل أنه اشترك في حصار طروادة[١٩]. وفي العصور الحديثة، زار الرحالة الموقع وقارنوا ما رأوه بكيفية وصف القدماء للأماكن. وفي هذه العملية، استبدلوا الفارق طويل الأمد في روايات القدماء بأسلوب جديد لكتابة الرحلات يقوم على الخبرة التجريبية.

وقد زار الرحالة الإنجليزي ريتشارد بوكوك الموقع في عام ١٧٣٧ – ووصفه لمعبد ممنون يحاكي ديودوروس لكنه أيضا يذكر أن دهورا مرت منذ زار الرحالة القديم المكان[٢٠]. وتشمل روايته عددا من الصور لأطلال معبد ممنون، بما يشمل صورة يبدو أنها كانت للتمثال الذي كانت رأس ممنون جزءا منه. وفي نفس ذلك العام، زار الرحالة الدنمركي فريدريك لويس نوردن الموقع، ووصف ما رآه، وقام برسم لوحات تعتبر أكثر الصور دقة حتى منعطف القرن التاسع عشر[٢١]. وزار جيمس بروس الموقع في أواخر سنوات العقد ١٧٦٠، وعلق على رأس ممنون بتعبيرات حارة[٢٢]. وأثناء احتلال الفرنسيين القصير للبلاد في نهاية القرن الثامن عشر، أشاروا إلى الموقع باسم «ممنونيوم» ودرسوه بالتفصيل. ورواية فيفان دينون Vivant Denon لرحلاته في مصر العليا أثناء الاحتلال زادت من ترسيخ معبد ممنون – واسم "أوزيمانديس" – كواحد من أهم الصروح الأثرية في هذا التقليد الأدبي والتصويري لوصف مصر[٢٣]. وفي عام ١٨٠٢، عندما نشر كتاب *Voyages dans la basse et la haute Égypte* (*رحلات في مصر العليا والدنيا*) أعيدت طباعته أربعين مرة خلال القرن التالي، ولم يكن مجرد مكون أساسي في المكتبات، ولكنه قام فعليا بوظيفة دليل للسياح الأوروبيين حتى القرن العشرين. وفي نفس الوقت، كان الكتاب الإنسكلوبيدي *Description de l'Égypte* (*وصف مصر*، ١٨٠٩-١٨٢٠)، والذي قام بتأليفه علماء نابليون بونابرت، يقدم وصفا لمعبد ممنون بلوحات مهيبة اعتبرت أكثر الصور دقة حتى بعد اختراع التصوير الفوتوغرافي[٢٤].

لم يفعل كل هذا الوصف والتصوير إلا تشجيع المزيد من الزيارات، والمزيد من التصوير والوصف. يتلكأ ويليام هاميلتون(*) في كتابه الشهير والذي يستشهد به كثيرا *Aegyptiaca* (١٨٠٩) عند ممنون ويعلن أنه "القطعة الأجمل والأكثر كمالا ومثالية

(*) ويليام ريتشارد هاميلتون (١٧٧٧-١٨٥٩)، أثري بريطاني ورحالة ودبلوماسي، كتب بعض المؤلفات عن مصر منها: *Aegyptica or some account of the ancient and modern state of Egypt obtained in the years 1801-02,* (1809). [المترجمة]

في النحت المصري الذي يمكن رؤيته في البلاد كلها"[٢٥]. لاحظ هاملتون أن الفرنسيين استخدموا فيما يبدو متفجرات في محاولة لنقل الرأس العملاق. وقد كرر القرويون هذا الادعاء للرحالة السويسري - الإنجليزي جون لويس بيركهارت، المعروف باسم الشيخ إبراهيم لأنه سافر في صعيد مصر عام ١٨١٣ متنكرا في زيّ شيخ مسلم من الهندوستان، قيل له إن الفرنسيين قبل عدة سنوات فشلوا في نقل رأس ممنون، لكنهم حفروا حفرة فيها وهم يحاولون[٢٦]. وفي عام ١٨١٤، كان هنري لايت يتجول في أنحاء مصر والبحر الأحمر، فزار ممنون وعلق بأن الرأس العملاق يمكن نقله لو استطاع المرء الاستعانة بعمالة من القرويين المحليين[٢٧]. وفي عام ١٨١٥، أخذ رحالة إنجليزي ثري، هو ويليام جون بانكس، حبالا ومشدات إلى الموقع بأمل تحريكه، لكنه لم ينجح[٢٨]. وفي نفس ذلك العام، حاول بيركهارت إقناع محمد علي بإرسال الرأس العملاق كهدية لولي العرش في إنجلترا، لكن الباشا لم يعتبر أن الحجر هدية لائقة[٢٩]. وفي ذلك الوقت، في إنجلترا، استمرت دراسة اللغة الهيروغليفية بين الأثريين، الذين كانوا تواقين كثيرا للمزيد من النصوص التي يطبقون عليها نظرياتهم اللغوية[٣٠]. وبحلول عام ١٨١٦، كان هاميلتون سكرتير الجمعية الأفريقية وكذلك وكيلا في وزارة الخارجية. وفي مذكرة عن العام السابق، حثت وزارة الخارجية دبلوماسييها على اقتناء الآثار للمتحف البريطاني، مع وعد بالتعويض مهما كانت الحصيلة: «أيا كانت تكاليف المهمة، وسواء كانت ناجحة أم لا، سوف يتم دعمها بكل سرور من جانب الدولة المتنورة، التواقة لسبق منافسيها في متابعة أهم اهتمامات العلم والأدب»[٣١]. وكان لدى المتحف البريطاني أسباب قوية تجعله يقلق من أنشطة المقتنين المنافسين، خاصة في مصر، حيث كان القنصل الفرنسي، برناردينو دروفيتي، يستخدم موقعه لاحتكار سوق الأنتيكات منذ احتلاله هذا المنصب في ١٨٠٢[٣٢]. ولمعرفته بأهمية الآثار المصرية التي يمكن جلبها إلى إنجلترا، كان أكثر أمناء المتحف البريطاني نشاطا، جوزيف بانكس، قد نصح سولت، القنصل حديث التعيين، باستخدام موقعه الدبلوماسي لصالح المتحف. وبالمثل، طلب اللورد مونتنوريس Lord Mountnorris، الراعي الأسبق لسولت، طلب منه أن يجمع آثارا مصرية نيابة عنه[٣٣].

وعندما تولى سولت منصبه كقنصل بريطاني في ١٨١٦، كان هناك عدد كبير من العوامل المؤثرة التي تقوده ليس فقط للبحث عن الآثار، ولكن أيضا للاهتمام على وجه الخصوص برأس ممنون: تقليد كلاسيكي ومعاصر للاحتفال بآثار مصر العليا، وبكتلة

ممنون خاصة؛ واهتمام شخصي كبير بالآثار المصرية بين الشخصيات الهامة في وزارة الخارجية البريطانية، والجمعية الأفريقية(*)، والمتحف البريطاني؛ واهتمام بحثي متزايد بمصر القديمة وحروف الكتابة فيها بأنواعها. وكانت هناك عوامل إضافية هي الضائقة الاقتصادية الشخصية لقنصل حديث التعيين، ووجود سوق نشط في الآثار، والخبرة العملية للرحالة الذين كانوا يعرفون ما هو المطلوب لتحريك رأس ممنون.

وكان جيوفاني بلزوني كما ذكرنا قد تعاقد لنقل رأس ممنون، وكان قد التقى بالقنصل الإنجليزي عن طريق بيركهارت، وكان بيركهارت، مع سولت قد قاما بتكليف بلزوني بالرحلة إلى صعيد مصر(٣٤). ولم يكن بلزوني شخصا مناسبا للقيام بمثل هذا العمل الصعب، باعتبار أنه لم يعش طويلا في القاهرة ولم يزر مصر العليا أبدا. وفي ذلك الوقت، كانت سمعة بلزوني تتصل إلى حد كبير بحقيقة أنه قد عمل لسنوات في لندن كـ «شجيع السيرك»، والذي كان يسمى «بتاجونيان سامبسون Patagonian Sampson"»(٣٥). لكن بلزوني كان قد تعلم الميكانيكا الهيدروليكية أثناء إنتاج عروض تمثل معارك الأسطول الشهيرة للعرض على مسرح سادلرز ويلز. وعلى أساس معرفة بلزوني العملية بالهيدروليكا، جنده أحد وكلاء محمد علي، الذي كان يبحث عن مهندسين أوروبيين للمساعدة في تطوير موارد المياه في مصر. ولكن تعيينه بغرض إنتاج نوع جديد من السواقي، انتهى بأن وجد بلزوني نفسه في النهاية بلا عمل عندما فشل ما بناه في نيل إعجاب الباشا. وهكذا، عندما أصبح فجأة بلا وظيفة في صيف ١٨١٦، لجأ بلزوني إلى صديقه بيركهارت، لمعرفته بأنه مهتم بنقل رأس ممنون إلى لندن.

إلى جانب تفصيل الاستعدادات التي ينبغي لبلزوني اتخاذها للحملة ، يوضح عقد سولت كيفية الاستعانة بسلطة القنصل البريطاني من خلال مجالات العديد من الموظفين العثمانيين في صعيد مصر(٣٦). وكان ينبغي فعل ذلك عن طريق الرسائل التي وسعت من حماية الباشا ومساعدته لمن يحملونها. حصل سولت على الرسائل من الباشا، وأرسل نسخا منها إلى بلزوني لاستخدامها طوال زمن رحلته. كان المتوقع أن يستخدم بلزوني هذا النوع من الوثائق – فرمان – لإعلان وجوده لكبار الموظفين أثناء تنقلاته في أقاليم الصعيد(٣٧). ومن ثم فإن أول مفاوضات سياسية سوف تُنجز بتقديم هذه الرسائل

(*) الجمعية الأفريقية African Association: نادٍ إنجليزيّ تأسس في لندن عام ١٧٨٨، كرس مجهوداته لاستكشاف غرب أفريقيا في البداية ثم امتدت اهتماماته إلى أماكن أخرى، وفيما بعد فقدت هذه الجمعية أهميتها وذابت في الجمعية الجغرافية الملكية. [المترجمة]

من محمد علي، باشا القاهرة، لابنه إبراهيم، باشا الصعيد في ذلك الوقت. ثم يحدد العقد بتفصيل كبير مكان وجود القطعة المرغوبة ويضع المزيد من الشروط على المهمة، موضحا أنه لو ثبت أن المهمة صعبة جدا ينبغي على بلزوني إيقاف عملياته. ويطلب العقد من بلزوني الاحتفاظ بسجل يوضح التكاليف، والتي سوف يعوض عنها. وأخيرا، يؤكد أنه، بمجرد أن يكون التمثال على ظهر المركب، ينبغي أن يتجه المركب مباشرة إلى الإسكندرية، ولا يقف إلا عند بولاق للمزيد من التوجيهات. وكما يعلق بلزوني بجفاء في روايته، لم يضع العقد بندا محدداً يوضح أجره. وسوف يكتسب الخلافُ حول إن كان بلزوني شريكا لسولت في المشروع أو مجرد موظف لديه أهميةً حقيقية بالنسبة لكل الأطراف المعنية.

غادر بلزوني القاهرة بمؤونة تتكون من حدٍّ أعلى من الاعتماد المفتوح، وكمية صغيرة من النقود السائلة، مصحوبا بأهل بيته ومترجم مأجور، جيوفاني داثاناسي Giovanni d'Athanasi، الذي عمل لوقت طويل ترجمانا للقنصلية البريطانية[٣٨]. وفي مدينة منفلوط، التقت المجموعة بإبراهيم باشا، الذي كان في طريقه إلى القاهرة. طلب إبراهيم من بلزوني أن يُظهر أوراقه للموظف الذي تركه في موضع المسئولية. كان إبراهيم مسافرا مع القنصل الفرنسي دروفيتي Drovetti، والذي كان هو نفسه يصحب شحنة من الآثار التي جمعها من الصعيد. ومما ضايق بلزوني كثيرا، أن القنصل الفرنسي أخبره أن "العرب لن يعملوا في طيبة"[٣٩]. وصلت البعثة إلى أسيوط، وكما طلب سولت، قابل بلزوني د. سكوتو Dr. Scotto، الطبيب الخاص بإبراهيم باشا[٤٠]. وعندما سمع سكوتو عن خطة بلزوني لنقل رأس ممنون، أجاب بأن هناك «صعوبات عديدة: أولا، صعوبة الحصول على إذن باستئجار العمال الضروريين؛ ثم ليست هناك مراكب يمكن استخدامها؛ وبعد ذلك، التمثال النصفي قطعة ضخمة من الحجر لا تستحق الحمل؛ وأخيرا، نصح بصراحة ألا أتدخل في مثل هذا العمل، لأنني سوف أقابل العديد من الأشياء الكريهة، وستقف في طريقي عقبات كثيرة»[٤١]. وفيما بعد، أظهر بلزوني الفرمان الذي حصل عليه سولت من محمد علي باشا، فأمده الموظف بأوامر للموظفين الإقليميين والمسئولين المحليين في الأماكن التي كان بلزوني ينوي العمل فيها. وفي أسيوط، استأجر بلزوني نجارا يونانيا، وتقدموا نحو الجنوب. وبعد أسبوع، وصلت المجموعة إلى الأقصر، وأذهل مرآها بلزوني بشدة. يكتب قائلا:

أرجو من القارئ أن يلاحظ، أن أفكارا مشوهة للغاية يمكن أن تتشكل عن منطقة أطلال طيبة المتسعة، حتى من حكايات أكثر الرحالة مهارة ودقة. من المستحيل تخيل المشهد هناك دون رؤيته. إن أسمى الأفكار التي يمكن أن تتشكل في أذهان أعظم المتخصصين في معمارنا الحالي سوف تعطيَ صورة خاطئة تماما لهذه الأطلال؛ هذا هو الفارق، ليس فقط في الحجم الهائل، ولكن في الشكل، والنسبة، والبنية، حتى إن القلم لا يستطيع أن ينقل إلا فكرة ضعيفة عن المشهد الكليّ[٤٢].

رددت دهشة بلزوني صدى تلك الدهشة في روايات الرحالة الغربيين المحدثين الذين جاءوا إلى مصر[٤٣]. ولكن هذه اللغة المحملة بالتجربة الجمالية كانت حديثة نسبيا في زمن بلزوني. فربما وقف الرحالة الغربيون مذهولين طويلا أمام آثار طيبة القديمة، لكن التوصيفات الجمالية لم تكن دائما تُضْفَى على الآثار في مصر حتى سنة ١٧٨٠. والواقع أن الرحالة في أواخر القرن الثامن عشر عندما بدءوا يصفون آثار مصر بنعوت الجمال والسمو، انهمكوا في جدل عنيف حول توسيع معايير الجمال بما يتجاوز مقياس النسبة الكلاسيكي المستمد من فنون النحت والعمارة والموسيقى الإغريقية[٤٤]. وكان جزءٌ من هذا التحول عن المعايير القياسية النسبية للجمال يختص بمحاولة توسيع تاريخ الفنون الجميلة إلى ما وراء الأصول الإغريقية التقليدية ليشمل مصر[٤٥]. ولكن كان جزءٌ آخر يتصل بنهضة الخبرة التجريبية كقيمة في حد ذاتها[٤٦]. وبهذا، فإن تعليقات بلزوني تنتمي إلى تراث جمالي تنويري (يشمل إدموند بيرك، وإيمانويل كانط، وفريدريك فون شيلر، والرومانتيكيات الإنجليزية)، قيل فيه إن الجمال نتاج التجربة والإدراك. وفي هذا التأويل للجماليات، لايُعتبر الجمال خاصية أصيلة في الأشياء، وإنما ينتمي بالأحرى إلى الأحاسيس التي تبعثها الأشياء في نفوس من ينظرون إليها. وأهمية هذا ليس فقط أن تجربة الترحال عند بلزوني، مثل تلك الخاصة بمعاصريه، كانت تردد صدى الموضوعات والميول الخاصة بالشعراء الرومانتيكيين[٤٧]. ولكن أيضا، رسخ الوعي الجديد علاقة بين الناس والأشياء – أو مطالبة بها، علاقة حساسة وعاطفية على نحو مباشر، ولكنها كانت أيضا علاقة معنوية.

ووصف بلزوني لوصوله إلى طيبة يستحق الذكر أيضا لما يقوله عن المكان كمجموعة من الأطلال: «يبدو لي وكأنني أدخل مدينة العمالقة الذين بعد صراع طويل دُمِّرُوا جميعا، تاركين أطلال معابدهم المتعددة لتكون الدليل الوحيد على وجودهم الماضي...

والتي لن تفشل في إثارة الإعجاب بكيف أن أمة، كانت يوما من العظمة لدرجة إقامة مثل هذه الصروح المذهلة، يمكن أن يطالها كل هذا النسيان حتى تصبح لغتها وكتابتها مجهولة تماما لنا»[٤٨]. وكما أشار ألويس ريجل Alois Riegl، فإن الأطلال نوع حديث خاصة من القطع الأثرية القديمة[٤٩]. وليست مجرد مبنى متهدم أو عمارة شوهت معالمها تماما، إن الأطلال تحتل مكانا بين الاثنين – كحيز شعوري يقدم المتعة الجمالية الخاصة المتصلة بالصورة الرائعة[٥٠]. فهي أكثر من كومة من الحجارة ولكنها أقل من صرح قديم حفظ استخدامه الأصلي، إن الأطلال تثير شعورا غريبا بالزمن التاريخي، وبالتحديد ، بأنّ هناك انقطاعاً تاماً بين الماضي العتيق والحاضر المعاصر. إن ما يهم في التجربة الجمالية للأطلال هو اللقاء بين المعاصر والقديم. وكل شيء آخر مجرد تشتيت. وكان يمكن أن تكون لاستثارة هذه الأحاسيس الرومانتيكية عواقب قليلة إن لم يكن الواقع أن آثار الفراعنة، منذ فترة بنائها الأصلي حتى العصر الحديث، كانت عادة تقوم بوظائف عديدة (من ضمنها السكنى)، وحملت العديد من المعاني بالنسبة لمن عاشوا فيها وحولها. ووفقا للأعراف الجمالية الجديدة، ثمة دلائل على أن الأطلال كان لها معنى محليٌّ دائمٌ ليس قديما تماما ، كان لابد من تجاهله وطمسه. وبهذه الطريقة، خلق خطاب الأطلال نوعا خاصا من العلاقة الإثنوجرافية بين الرحالة والأهالي الذين يعيشون في الآثار القديمة وحولها[٥١]. وكما سوف نرى، فإن الخطاب الرومانتيكي للأطلال كان حاسما لتطوير فكرة أن آثار مصر القديمة ينبغي فصلها تماما عن أشكال الحياة المصرية المعاصرة، حيث إن تلك الأشكال تحط من معناها اللائق كقطع أثرية قديمة.

كان بلزوني يدرك أن عليه الاستفادة من فرصة ارتفاع المياه في النهر أثناء الفيضان إن أراد نقل التمثال، فأسرع إلى العمل:

> عندما دخلت إلى تلك الأطلال، كانت أول فكرة طرأت لي أن أفحص التمثال النصفي الهائل الذي أريد نقله. ووجدته بالقرب من بقايا جسده وكرسيه، ووجهه متجه لأعلى، ويبدو كأنه يبتسم لي، وكأنه يبتسم لفكرة أخذه إلى إنجلترا. ولابد إن أقول أن جماله فاق كل توقعاتي، ولكن ليس حجمه. وأدركت أنه لابد هو نفس التمثال الذي ذكره نوردن، راقدا في زمنه ووجهه إلى الأرض، وربما كان ذلك سبب حفظه. ولن أغامر بالجزم حول من الذي فصل النصف العلوي عن باقي الجسم بتفجير، أو من الذي أدار التمثال النصفي وجعل الوجه متجها لأعلى.

وهذه الفقرة، التي تصف لقاء بلزوني الأول برأس ممنون، ثرية بالإيحاءات. يقارن بلزوني، مثلما فعل من سبقه من الرحالة، بين إدراكه الخاص المباشر بالقطعة، والانطباعات التي تجمعت لديه من حكايات الآخرين. فتلك ليست لحظة كشف أثري خالصة. إن النعوت في هذه الفقرة تناقض الإيحاءات التي يمكن أن تُستَمَد مما على وشك أن يحدث. فالتمثال النصفي يبدو وكأنه كان يتوقع وصول بلزوني، والتمثال النصفي، وليس بلزوني، هو الذي يبدو في غاية السرور لقدوم بلزوني لنقله. ذلك أن تشخيص القطعة – تلك القطعة المجردة التي تدعو من جاء ليأخذها – يتكرر طوال ذلك النص ونصوص أخرى في ذلك العصر.

وعند هذه النقطة، يقيم فريق بلزوني معسكرا في موقع معبد ممنون، وينزلون الأدوات الأولية التي أحضروها لنقل التمثال النصفي الهائل إلى ضفة النهر: أربع عشرة رافدة خشبية سميكة، وأربع لفَّات من الحبال المصنوعة من ألياف النخيل، وأربعة جذوع للدحرجة. وفي ٢٤ يوليو، قدم بلزوني نفسه إلى المسئول الإقليمي، الكاشف، في أرمنت، لكي يحصل على تصريح بتوظيف ثمانين مصريا من قرية القرنة. ويذكر بلزوني أن الكاشف تلقاه بـ ''الأدب [الزائف] الذي يتميز به الأتراك، حتى عندما لا تكون لديهم أدنى نية بالاستجابة لرغباتك''(٥٢). ووفقا لبلزوني ، بعد أن قدم الفرمان الذي حصل عليه من الموظف في أسيوط، ذكر الكاشف عددا من الأسباب المناقضة التي توضح أن الطلب مستحيل: الفلاحون سيكونون مشغولين جدا ولن يوافقوا على العمل له، كثير جدا أن نطلب من الناس أن يضطلعوا بمثل هذه المهمة الشاقة في شهر رمضان، شهر الصوم ، لا يمكن الاستغناء عن عمالة الفلاحين حيث إن حاجة الباشا إليها شديدة في هذا الوقت. وأجاب بلزوني غاضبا أنه سوف يذهب في الصباح التالي إلى القرنة ليطلب عماله. وأجاب الكاشف أنهم سينظرون في الأمر في الغد. وفي اليوم التالي، لم يأت عمال. ذهب بلزوني إلى الكاشف مرة أخرى، وقدم له هدية من القهوة والتوباكو مشيرا إلى أنه سيكون هناك المزيد من مثل هذه الهدايا إن أجاب طلبه. وزار بلزوني قائمقام القرنة، فقط ليعلم أن الرجل كان زميل عمل قريب من منافسه دروفيتي، القنصل الفرنسي وجامع الآثار. ومرة أخرى، كانت الإجابة «ربما في الغد». ومرة أخرى، في اليوم التالي لم يظهر عمال، رغم أن بلزوني كان مقتنعا بأن الفلاحين يريدون فرصة للعمل معه. وأخيرا، في اليوم الثالث، ظهر عدد من الرجال، واستأجرهم بلزوني بثلاثين بارة في اليوم، وهو حسب ما يقول بلزوني، كان أكثر كثيرا مما يكسبون من العمل في الحقول. وكان العمل نفسه مباشرا:

> كانت الطريقة التي اتبعتها لوضع [الرأس] على العربة بسيطة للغاية، فليس ثمة عمل من أي نوع آخر يمكن تنفيذه عن طريق هؤلاء الناس، حيث إن أقصى ذكاء لهم لا يصل إلا إلى جر حبل، أو الجلوس على طرف رافعة كثقل مقابل. وقد رفعت التمثال النصفي باستخدام أربعة روافع، لكي أترك فراغا تحته، لإدخال العربة؛ وبعد أن أنزل عليها ببطء، جعلت مقدمة العربة تُرفع، والتمثال عليها، لكي يتم إدخال أحد الجذوع تحتها. ثم جعلتهم يكررون نفس العملية في الخلف، وأصبح التمثال الضخم معدا للجر. وجعلته مؤمَّنا جيدا على العربة، والحبال في أماكن مناسبة بحيث يكون الثقل موزعا. ووضعت رجالا للروافع عند كل ركن من العربة، لتساعد أحيانا إذا كان لابد من تحويل التمثال إلى أية جهة. وبهذه الطريقة حافظت عليه من السقوط. وأخيرا، وضعت رجالا في المقدمة، موزعا إياهم بالتساوي عند الحبال الأربعة، بينما كان الآخرون مستعدون لتغيير الجذوع بالتبادل. وهكذا نجحت في تحريكه مسافة بضع ياردات من مكانه الأصلي. ووفقا لتعليماتي، أرسلت عربيا إلى القاهرة حاملا الأخبار بأن التمثال قد بدأ رحلته متجها إلى إنجلترا.(٥٣)

ويستحق وصف بلزوني لحركة التمثال أن نعلق عليه. إن ضمير المتكلم في الفقرة يوضح أن الفاعل وراء هذا المجهود هو بلزوني نفسه ؛ هو حرفيا فاعل الأفعال المؤداة. بالإضافة إلى ذلك، هو يوجه الحركة وينظم أجسام الأهالي، الذين يؤدون أشكالا خاضعة وسلبية من العمل. هناك شيء غريب بالنسبة لحضور أهالي القرنة في هذه الفقرة، إنهم حاضرون، ولكن وكأنهم ليسوا فاعلين في المشهد. في هذا المشهد، يبدو بلزوني يميز بين نوعين من العمل: مجهوده الخاص، المفيد والإنساني، وعمالة فلاحي القرنة، التي ينقصها القصدية، فهي ليست أفعالا بالضبط، وليست إنسانية تماما. ومن هذه الناحية، فكر في الصورة التالية، المأخوذة من رواية بلزوني، والتي تمثل مجهود فلاحي القرنة كعمالة جمعية، غير متمايزة، وعند مقارنتها برأس ممنون، تبدو تافهة.

في اليوم التالي، اضطر بلزوني، وفقا لروايته، أن "يكسر قواعد عمودين" في موقع ممنون لكي يتسع المكان لإخراج العربة التي تحمل رأس ممنون، وفي ذلك المساء كان التمثال قد نقل مسافة خمسين ياردة. وعلى مدى الأسبوع التالي، تقدم العمل بسرعة، وأصبحت رأس ممنون عند نقطة أقرب من المكان الذي سوف تحمل فيه بأمان على مركب أثناء الفيضان. وفي ٦ أغسطس، أمر شخص ما فلاحي القرنة بالتوقف عن العمل لبلزوني. وكانت الحالة حرجة، حيث لو لم ينقل التمثال إلى أرض أعلى بسرعة،

فسوف تغمره مياه الفيضان الآخذة في الارتفاع. بادر بلزوني بالحديث مع قائمقام القرنة في ذلك اليوم، وهدده بالبندقية بينما قام حارسه الشخصي بتجريد الموظف من السلاح. وبعد ضرب الرجل، عرف بلزوني أن أمر التوقف صدر عن كاشف أرمنت. وفيما بعد، سوف يعرف بلزوني أن دروفيتي هو الذي أعطى الموظف هذه الفكرة. ويتكرر موضوع المنافسة مع القنصل الفرنسي طوال رواية بلزوني.

في ذلك المساء، زار بلزوني الكاشف، وتناول الغداء مع بطانة الموظف وهم يفطرون من صيامهم. وقدم بلزوني هدية من مسدساته للكاشف، وعند ذلك أصدر الكاشف فرمانا جديدا يخول بلزوني استئجار الفلاحين في القرنة. وفي ١٢ أغسطس ١٨١٦، وصل التمثال إلى مكان مناسب للتحميل. ودفع بلزوني لعماله "بقشيشا" قرشا واحدا لكل منهم، وهذه هي المرة الوحيدة التي يذكر فيها أنهم أدوا العمل له: "لقد استحقوا جائزتهم جيدا، بعد أن بذلوا جهدا لا يدانيه أي جهد آخر. إن المهمة الشاقة التي أدوها، لتحريك مثل هذا الثقل، والأعمدة الثقيلة التي اضطروا لحملها لاستخدامها كروافع، واستبدال الاسطوانات باستمرار [طبق الأصل] مع درجة الحرارة القصوى والأتربة المثارة، كل ذلك كان أكثر مما يستطيع تحمله أي أوروبي ، لكن هناك ما هو أكثر، ففي كل الأيام التي قاموا فيها بكل هذا المجهود، كان ذلك في رمضان، لم يكونوا يأكلون أو يشربون شيئا على الإطلاق حتى ما بعد الغروب"[٥٤]. وعند هذه النقطة، كتب بلزوني إلى سولت يطلب إرسال قارب من القاهرة، حيث لم تكن هناك قوارب متاحة في الأقصر. وفي أثناء ذلك، يستفيد بلزوني من وقته بالسفر جنوبا بحثا عن أنتيكات أخرى يجلبها للقنصل. وقبل مغادرة الأقصر، بنى بلزوني حصنا من الطوب اللبن حول التمثال لحمايته من العوامل الجوية ومن منافسيه الفرنسيين.

ورحلة بلزوني عقب ذلك إلى الجنوب معروفة جيدا[٥٥]. فقد سافر في جنوب مصر ومر بالنوبة وكان من أوائل الأوروبيين الذين وصفوا الآثار الفرعونية الموجودة بعد الشلال الثاني. ومن المعروف أنه أول من استكشف قواعد الصرح الضخم لأبي سمبل وأول من نفذ إلى جوف معبد أبي سمبل. وهناك عدد من الأفكار في هذا الجزء من روايته تدور حول قصة نقل رأس ممنون.

وفي أكثر من مناسبة، يعلق بلزوني على ما رأى أنه تفاوت بين جمال آثار قدماء المصريين، وقُبح مصر الحديثة. وعلى سبيل المثال، فإن كثيرا من مدينة إدفو بنيت على معبد قديم في ذلك الوقت[٥٦]. ويذكر أن المدينة كانت:

> يسكنها أناس يعتقدون في دين مختلف عن هؤلاء الذين بنوا المعبد. والمدخل متسع جدا وهو الوحيد الذي نجده في مصر بهذا الكمال، ورغم ذلك، فإن أكـواخ العرب تقف داخله وحوله وتعوقه تماما. والرواق أيضا بالغ الروعة، ولكن لسوء الحظ أكثر من ثلاثة أرباعه مغطى بالنفايات... فقد بنى الفلاحون جزءا من قريتهم فوقه، كما بنوا زرائب للمواشي، وغيرها... وعند النظر إلى صرح بهذه الضخامة والروعة، هذا الإبداع من صنع الإنسان، ومن آثار العصور العتيقة، يسكنه شعب نصف متوحش أكواخه ملتصقة بذلك الصرح لا تختلف عن أعشاش الدبابير، ونقارن ملابسهم القذرة بتلك الصور المقدسة التي كانت يوما محل توقير كبير، أمر يجعل المرء يشعر بقوة بالفرق بين مصر القديمة ومصر الحديثة(٥٧).

كان التجاور بين المعاصر والقديم – وهو ملمح متكرر في الخطاب حول الأطلال – سببا في ذعر بلزوني إلى أقصى حد. ولم يكن بلزوني فريدا في وصف الفرق بين المعاصر والقديم بتعبيرات «النفاية» مقابل «الروعة» و«الوحشية» مقابل «الكمال». فمنذ تلك اللحظة في أواخر القرن الثامن عشر عندما بدأ الأوروبيون يسعون إلى التجارب الجمالية حول الآثار المصرية، كانت هناك مشكلة تمثلت في حقيقة أن الآثار مسكونة. لقد شعر الرحالة الأوروبيون، والسائحون فيما بعد، بالرعب أن يجدوا المشهد الذي يرونه للآثار القديمة تعوقه مساكن حديثة وأن تعترض خبرتهم المباشرة بالماضي (الرفيع) وقائع لقاء مع الحاضر (المزري). إن خطاب بلزوني حول الأطلال يعبر عن رغبة واضحة في فصل أشياء الماضي عن سياقها الحاضر وحماية الآثار من التهديد الذي يمثله الفلاحون.

وفي أبي سمبل، كان بلزوني بحاجة إلى جيش صغير من العمال ليستمر في التنقيب، وهو مشروع أكثر ضخامة بكثير، وأكثر تعقيدا من رفع رأس ممنون. ففي القرنة، لقي بلزوني مقاومة من الموظفين الرسميين، الذين كان وجودهم بعيدا عن القاهرة يجعلهم أقل التزاما فيما يتعلق بالفرمان الذي قدمه لهم بلزوني. وفي القرنة، استخدم بلزوني خليطا من الرشوة والقوة لإقناع الوجهاء المحليين بمساعدته في أخذ قوة من عمال اليومية. ولكن، كان هناك فارق واحد على الأقل: حيث أن العمالة بالأجر كانت إجراء معروفا في القرنة، ويبدو أن الأمر لم يكن كذلك عند أبي سمبل. ووفقا لبلزوني، أخبره الموظفون هناك أن البضائع يجري تبادلها عن طريق المقايضة في المنطقة، وأن هذه العملات القاهرية ليس لها قيمة. وقد تسبب ذلك في جعل مفاوضات بلزوني حول

العمالة أكثر تعقيدا بكثير، بل إنه أيضا جعل مناقشته عن قيمة الآثار في حالة فوضى تامة أيضا.

عندما قابل بلزوني الكاشف أول مرة، رفض أن يصدق أن بلزوني كان مهتما بالآثار في حد ذاتها. ومثل القرويين في القرنة، افترض أن بلزوني يسعى إلى الذهب الذي كثيرا ما كانوا يجدونه بين الأطلال. ووفقا للكاشف، منذ فترة قصيرة فقط جاء أوروبي آخر (دروفيتي) وحمل مثل هذا الذهب من المنطقة. سأل الكاشف لماذا يأتي بلزوني كل هذه المسافة باحثا عن الحجارة: «ماذا سيفعل [بلزوني] بالحجارة إن لم يكن قادرا في الواقع على استخراج الذهب منها؟» يجيب بلزوني: «الحجارة التي أردت أخذها هي قطع مكسورة تنتمي إلى شعب فرعوني قديم؛ وهذه القطع نأمل أن نتعلم منها إن كان أسلافنا جاءوا من هذا البلد، وهذا هو السبب في مجيئي للبحث عن الحجارة»[٥٨]. وبعد بضعة أشهر، اتُّهم بلزوني بنفس الاتهام، بالبحث عن الكنز بين الأطلال[٥٩]. وكان الفارق المحزن بين الحجارة والذهب مخادعا لأنه يعبر عن صدام بين نظامين من القيم – أحدهما اقتصادي، والآخر يبدو غير اقتصادي – يحدث بالنسبة لمادة القطع المعنية. وبهذا المعنى، فإن الفارق بين الحجارة والذهب يعبر بوضوح كبير وبصدق عن المجموعة الفريدة من القيم غير التجارية التي كانت وراء بعثة بلزوني.

ولكن، لكي يتابع اقتناءه النزيه، كان على بلزوني أولا أن يقدم نوعا من الاهتمام الاقتصادي بالمشروع بين الآخرين. ولكي يقنع الكاشف المرتاب بأن العملة المصرية قد يكون لها قيمة، قدم بلزوني أداء مسرحيا للاقتصاد المالي. فاتفق أولا مع قبطان مركبه أنه لو قدم إليه أحد نقودا، فعليه أن يستبدلها بقيمتها من الحبوب. ثم، بينما يتفاوض مع الكاشف على الأجور، أظهر قطعة عملة بقيمة القرش، وأعطاها لرجل من الحاضرين وقال له أن يذهب إلى القارب ليرى ماذا يمكن شراؤه بها. وعاد هذا الرجل يروي كيف استبدل المال بالحبوب، وهنا فقط وافق الكاشف على خطة بلزوني، ولكنه اشترط أن يكون الأجر اليومي قرشين، وهو أكثر كثيرا مما دفعه بلزوني لعماله في القرنة. ولكن، كان التوصل إلى اتفاق حول أجور افتراضية أمرا، والحصول على تصريح بالتنقيب أمرا آخر. توغل بلزوني أكثر إلى الجنوب بحثا عن كاشف آخر أصبح تأييده الآن ضروريا. وكان هذا الموظف الرسمي، مثل سابقه، مقتنعا بأن بلزوني صياد كنوز يبحث عن الذهب. ووعد بلزوني: «إذا وجدت المعبد مليئا بالذهب سوف أعطيه النصف... وإذا لم أجد إلا الحجارة، ستصبح كلها ملكا لي»[٦٠]. وحيث أن الكاشف لم يكن يهتم بالحجارة، فقد وافق. والآن، لم يبق أمام بلزوني إلا أن يجمع قوة العمل. ومرة أخرى،

يصف بلزوني هؤلاء الذين سوف يعملون له بأنهم «همجيون تماما... غير مؤهلين إطلاقا لأي نوع من العمل»، وجاهلون بقيمة النقود(٦١).

وهنا، قابل بلزوني نوعا آخر من المشاكل: لقد أراد ثلاثين رجلا فقط، لكن القرية المجاورة طلبت أن يستأجر مائة؛ وفيما بعد، سوف يطلبون أن يدفع لهم جماعة، بصرف النظر عن العمل الفعلي للأفراد. وتبع ذلك المزيد من الرشاوى، والمواجهات، والهدايا، وفي النهاية بدأ العمل. وكانت هناك توقفات، وعقبات مرة أخرى. ولكي يحافظ على استمرار الحركة، وجد بلزوني من المفيد ألا يصحح ما رأى أنه خرافات جشعة من عماله الهمجيين: «حيث في أول يوم من مشروعنا، عملوا أفضل مما توقعت، وكانت كل أفكارهم وحديثهم عن كمية الذهب واللآلئ والمجوهرات التي سوف نجدها في المكان. ولم أثبط همتهم في خرافاتهم حيث اعتبرتها أفضل حافز يمكن تقديمه لهم للاستمرار»(٦٢). وفي الوقت المناسب، يصبح من الواضح أن حوافز بلزوني الموعودة تختلف كثيرا عن تلك الخاصة بقوة العمل والموظفين الرسميين المحليين:

> وجعلني [الكاشفان] أفهم بصراحة أن كل ما هناك ملك لهما وأن الكنز لابد أن يكون لشخصيهما. وحتى الهمجيين بدءوا يكررون حكايتهم عن تقسيم الغنيمة. وأكدت لهم أنني أتوقع ألا أجد شيئا سوى الحجارة وأنني لا أريد أية كنوز. ولكنهم ظلوا مصرين على أنه إذا أخذت الحجارة، فإن الكنز موجود فيها؛ وإذا كنت أستطيع أن أصنع رسما أو مثيلا لها، فيمكنني أن أستخرج الكنز منها أيضا، دون أن يكتشفوا. واقترح البعض إذا اكتُشف أي تمثال، فلابد من كسره قبل أن أحمله بعيدا لرؤية ما بداخله(٦٣).

ما يثير الدهشة في قصة بلزوني عن العمل في أبي سمبل هو كيف أن كثيرا منها يدور حول التشوش بين أنظمة القيمة التجارية وغير التجارية. ورغم كل هذا، فإن كان ثمة تشوش، فكثير منه مستمد من الرسائل المتناقضة حول اقتناء الآثار التي جاء بها بلزوني إلى النوبة. فمن ناحية، هو يحاول أن يوصل إلينا أن رغبته في جمع الآثار لم تكن مدفوعة بالحصول على الثروات وأن دافعه كان دافعا بحثيا نزيها. ومن ناحية أخرى، للوصول إلى هذا الهدف، هو لا يقدم فقط فكرة الأجر والوسائل التي يؤثر بها الاقتصاد المالي، ولكنه أيضا يشجع عماله ورؤساءهم السياسيين على فكرة أن قيمة الآثار تكمن في الذهب (فرضيا) الموجود فيها أو القريب منها. وحسب تعبير بلزوني نفسه، تمثل الآثار مصدر ثروة مادية حتى إذا قيل إن قيمتها الحقيقية غير مادية ، ومع ذلك ؛ حتى وهو يدّعى أنها لا قيمة لها، وأنها مجرد حجارة، فإن عمليات اقتنائها تجعل الآثار متصلة حتما بشبكات السلطة ودوافع الربح والتجارة.

وفي الخريف، أوقف بلزوني حفرياته في أبي سمبل، تاركا ما تبقى للعام التالي. وعند هذه النقطة، كان الوقت مضغوطا للعودة إلى الأقصر قبل أن تنحسر مياه النيل. وعند وصوله إلى الأقصر، سمع بلزوني وكلاء دروفيتي يتفوهون بملاحظات تسخر منه، فقد ادعى دروفيتي أن الرأس الضخم لم يكن يستحق مجهود تحريكه كل هذه المسافة. وعاد هؤلاء الوكلاء أنفسهم إلى القرنة، وبمساعدة القائمقام، أصروا على ألا يجري المزيد من العمل لجامعي الآثار الإنجليز. بدأ بلزوني أيضا يبحث عن قارب لنقل رأس ممنون. وهنا قابل مقاومة كبيرة من قائدي المراكب في المدينة، الذين أخبروه، كما زعم بلزوني، أنه إذا كان رأس ممنون لا يحتوى ذهبا، فهو لا يستحق المخاطرة والتكاليف لحمله على الصندل. وأخيرا تفاوض بلزوني مع صاحب أحد المراكب كان في طريقه إلى أعلى النهر ليعود إلى الأقصر. ولتوكيد الاتفاق، دفع بلزوني مبلغا باهظا. وبينما كان بانتظار عودة القارب، استكشف بلزوني الأقصر، والكرنك، ووادي الملوك، ليجمع مجموعة من التماثيل الأصغر التي سوف يشحنها أيضا إلى القنصل. وفي نوفمبر، عاد المركب الذي استأجره بلزوني من أسوان، ورغم أنه كان الآن مليئا بالتمر على غير المتوقع. عرف بلزوني أن صاحبه أعاد التفكير في الاتفاق ويريد أن يعيد النقود التي دفعها له كمقدم. وعرف بلزوني أن هذا التغير في الرأي يعود إلى وكلاء دروفيتي. وفي نفس الوقت، سمع بلزوني تقارير عن أن نفس الوكلاء قاموا بتشويه عدد من التماثيل الأخرى التي كان قد تركها في فيلة حتى يستطيع تدبير نقلها. وعند تلك النقطة المتدنية، وفقا لوصف بلزوني، وجد بابا مفتوحا على مصلحة كاشف أرمنت. عرف بلزوني أن آخر هدايا أرسلها دروفيتي من القاهرة – مكافأة لدعم الكاشف أثناء موسم جمع الآثار – كانت أبعد ما تكون عن السخاء. وانتهز بلزوني الفرصة، وأعلن أن القنصل الإنجليزي سوف يكون ممتنا كثيرا لأي مساعدة قد يقدمها الكاشف لوكلائه. وتوسط الكاشف نيابة عن بلزوني، وأمر صاحب المركب باحترام اتفاقه السابق مع بلزوني. ومن أجل مجهوداته، وعد بلزوني الكاشف بزوج من المسدسات من القاهرة. وفي ١٥ نوفمبر ١٨١٦، يكتب بلزوني "جمعنا، بشيء من المشقة، مائة وثلاثين رجلا ، وبدأتُ أعد طريقا معبدا لنقل الرأس حتى ضفة النهر، حيث كانت الضفة ترتفع فوق مستوى المياه بأكثر من خمسة عشر قدما، وكانت المياه قد تراجعت لتبعد على الأقل حوالي مائة قدم[٦٤]». وفي اليوم التالي، قيل لبلزوني إنه ليس مضطرا لدفع أجور الفلاحين، حيث إن الكاشف ينوى أن «يقدم عملهم كهدية». ورفض بلزوني، قائلا: «ليس من عادتي أن آخذ مجهود الرجال بلا مقابل ولن يقبل قنصل إنجلترا مثل هذه الهدية»[٦٥]. وفي ١٧ نوفمبر، نقلت الرأس بنجاح إلى المركب. ومرة أخرى، تصف رواية بلزوني للحدث أن بلزوني هو القوة الرئيسية التي تقود الحدث:

نجحت في محاولتي، وأصبحت رأس ممنون الصغير فعلا على المركب. ولا أملك نفسي من التعليق بأن الأمر لم يكن مهمة سهلة، وضع قطعة من الجرانيت في مثل هذه الكتلة والوزن على ظهر مركب لو نزل مثل هذا الوزن عليه من ناحية واحدة لانقلب في الحال... كان الطريق الممهد الذي جعلته منحدرا على نحو تدريجي حتى حافة المياه قريبا من المركب، وأقمت الأعمدة الأربعة لتشكل جسرا من الضفة إلى مركز المركب حتى إذا تم حمل الوزن على الجسر يكون الضغط على مركز القارب فقط. كان الجسر يرتكز جزئيا على الطريق الممهد، وجزئيا على جانب القارب، وجزئيا على هذا المركز. وعلى الجانب الآخر من المركب، وضعت بعض الحُصر المجدولة المليئة بالقش. وكان ضروريا أن أضع بعض العرب في القارب والبعض عند كل جانب، مع رافعة من خشب النخيل، حيث لم يكن لدى شيء آخر. وفي وسط الجسر وضعت جوالا مليئا بالرمل بحيث إذا تحرك التمثال بسرعة زائدة على القارب، يمكن وقفه. وفي الأرض خلف التمثال وضعت قطعة من خشب النخيل مربوطة جيدا، وحولها حبل ملفوف ثم مربوط بعربة التمثال ليجعله ينزل بالتدريج. ووضعت رافعة تعمل على كل جانب، وفي نفس الوقت الذي كان فيه الرجال في القارب يجذبون، كان آخرون يرخون الحبال، وآخرون يرفعون الأسطوانات والتمثال الضخم يتقدم[٦٦].

في اليوم التالي أبحر القارب متجها إلى القاهرة، ثم رشيد. ثم أبحر خارج النيل إلى ميناء الإسكندرية، حيث تم إنزال التمثال على الرصيف البحري بمساعدة طاقم سفينة شحن بريطانية كانت مجهزة برافعة من الحبال والبكرات.

الاستقبال

رأينا هنا الرأس التذكاري العظيم؛ وأنا واثق أنني لن أنساه أبدا. يقول البعض إنه كان ملكا على العمالقة، وأظن أن هذا ممكن، بسبب حجمه: يقول آخرون إنه كان ملك اللصوص في مصر العليا. على أيةَ حال، إنه كتلة عظيمة من الحجر، ولابد أنه أفضل كتلة فكرت فيها الحكومة.

THE SATIRIST, August 18, 1833

رغم الكثير من اللغط أثناء رفع رأس ممنون حول مصدر قيمتها، فإن الترحيب المتفاوت الذي ناله التمثال في المتحف البريطاني أضاف المزيد من الالتباس حول اقتنائه. ورغم أن القطعة كانت تحظى باهتمام رعاة المتحف، فإنها كانت أقل كثيرا

لدى الرجال المسئولين رسميا عن رعايتها. تيلور كومب Taylor Combe، رئيس قسم الأثريات، أعلن وضع رأس ممنون في جملة موجزة وحيدة ملحقة بتقرير متحمس لأشياء أخرى عن اقتناء عملات مسكوكة في العصر الوسيط من الجزر البريطانية[٦٧]. وتقرير كومب التالي يصف وضع القطعة فيما يختص فقط بالمشاكل التي سببتها للتكوين الجمالي للعرض في قاعة تاونلي[٦٨]. ومرة أخرى، بعد ذكر المقتنيات من العملات، يكتب كومب: «قمت بترتيب جديد للقطع في القاعة المصرية؛ حيث كان الترتيب يستهدف حفظ نفس النوع من الأشياء، كما في الأقسام الأخرى من المتحف، ولإظهار ما يمكن من التناسق بقدر ما يتماشى مع الحالة القائمة في أحد جوانب القاعة لقطعة بالغة الضخامة مثل الرأس الهائل»[٦٩]. كان رد فعل القائمين على المتحف لهذه الهدية مخففا[٧٠]. ففي نفس اللحظة التي كان فيها رأس ممنون يوضع في مكانه من المتحف، كتب جوزيف بانكس، مدير المتحف البريطاني، لسولت قائلا: "رغم أننا في الحقيقة هنا مسرورون تماما بتمثال ممنون، ونعتبره تحفة النحت المصري، إلا إننا لم نضع ذلك التمثال بين أعمال *الفن الرفيع*. فهو موجود في القاعة المصرية. ولا تزال هناك حاجة للتدليل على أن أي عمل نحتي وجد في مصر يمكن وضعه في منافسة مع الأعمال الكبرى المعروضة في تاونلي، إلا إن كانت كذلك فعلا، ومن غير المحتمل أن تتمكن من تحقيق الأسعار التي وضعتها على مقتنياتك في أوروبا»[٧١]. كانت هذه كلمات حادة من الرجل الذي سبق أن شجع سولت لاستخدام مكتبه القنصلي لجمع الآثار. لكن ازدواجية بانكس حول القيمة الجمالية لرأس ممنون لم تكن في الواقع ذات أهمية كبيرة، حيث إنه كان مجرد تعبير عن تقليد جمالي قديم يضع خطا حادا بين النحت المصري والفنون الجميلة[٧٢].

وتثير إشارة بانكس إلى الثمن قضية أخرى ، فرغم أن رأس ممنون أرسلت كهدية للمتحف البريطاني، كان سولت يضغط على المتحف لشراء مقتنيات أخرى جمعها هو ووكلاؤه (ومن ضمنهم بلزوني). وهذه النقطة الأخيرة أدت إلى توبيخ بانكس، الذي ذهب إلى تعنيف سولت لأنه تجاهل «هدفه الأصلي» عندما وضع مسألة المجموعة الأثرية «في أيدي العامة»[٧٣]. وهنا، أحد الجوانب المهمة لبعثة ١٨١٦ والتي يحاول بلزوني في روايته تجاهلها إلى حد ما: فرغم أن بلزوني كان متأكدا من أن عمليات الاقتناء التي قام بها كانت «نزيهة»[٧٤]، فقد كان يعلم أيضا أن سولت يموّل البعثة كمغامرة جالبة للربح. وربما كان الخلط بين تصنيفات العام/الخاص، والتجاري/اللا تجاري هو ما أثار حفيظة أمناء المتحف[٧٥]. لكن الاحتمال الأقرب أن الصخب العام الذي أثاره السخاء في شراء أفاريز البارثينون من اللورد إلجين Lord Elgin هو الذي

قاد الأمناء للإصرار على أن تكون المقتنيات من مصر هدايا، وهي نقطة سوف أعود إليها بعد قليل. ولم يكن بانكس وحده في رد فعله الحاد على محاولة سولت بيع القطع الأخرى التي وصلت مع رأس ممنون للمتحف. فهاميلتون، الرجل الذي كان وصفه البديع لرأس ممنون هو ما قاد سولت لاقتناء القطعة، كتب بالمثل كلمات مثبطة(٧٦). وفي رسالة ثالثة، لورد ماونتنوريس Lord Mountnorris، راعي سولت السابق، يلحق ببانكس وهاميلتون في لوم سولت لمحاولته بيع الآثار للمتحف. وهذه الاستجابات الحادة مجتمعة على هدية سولت تدل على خطين من المقاومة لاستقبال الآثار المصرية في المتحف البريطاني في ١٨١٩: الأول له علاقة بالشخصية *المصرية* للآثار؛ والثاني يتعلق بالشخصية *التجارية* لمثل تلك المقتنيات.

ومع أن الآثار المصرية كانت ضمن مجموعات المتحف البريطاني منذ افتتاحه، في ١٨١٩، فلم تكن جزءا من مجموعة المتحف التي تعتبر من الفنون الجميلة، والتي كانت التماثيل الإغريقية والرومانية فيها تحتل فخر المكان. وكان لذلك سببان على الأقل: الأول هو تقليد ثقافي قديم العهد يعتبر أثينا وروما أصل الفن الأوروبي والحضارة العالمية، والثاني نقص في المعارف الأساسية حول اللغة والتاريخ والثقافة المصرية القديمة. في ضوء ذلك، ليس من الصعب أن نفهم رد فعل أمناء المتحف الذين كانوا مفوضين لبناء مجموعة ينبغي أن تشمل قصة واضحة عن تاريخ الفن بالنسبة للعامة. وكانوا في حيرة من أمرهم: ماذا يفعلون بالقطع المصرية، التي كان أسلوبها الجمالي مناقضا لمعايير الجمال الإغريقية الرومانية، والتي كانت أصولها ومدلولاتها غير معروفة؟ ومع كل هذه العوامل، كيف يمكنهم هضم الآثار المصرية داخل المعايير القائمة للجمال وقصص تاريخ الفن؟ ورغم أن الرحالة الإنجليز كانوا يصرخون مؤكدين جمال الفن الذي رأوه في مصر، فقد كان صدى ادعاءاتهم ضعيفا في المتحف البريطاني.

كان الاستقبال الضعيف لرأس ممنون له علاقة قوية بالتغيرات الفلسفية التي تحدث داخل المتحف البريطاني في أوائل القرن التاسع عشر. وقد وصف إيان جنكينز ذلك بذكاء كتغير الوعي بمعنى المتحف نفسه والتفكير فيه، وهو تغير من نموذج «اقتناء القطع المبتكرة والنادرة» *Wunderkammer* إلى نموذج "المقتنيات الفنية" *Kunstkammer*، أي من خزانة التحف الملكية إلى متحف الفن المفتوح لعامة الناس، والذى يقدم مسحا شاملا للتاريخ الفني(٧٧). كانت هذه التغيرات في حد ذاتها متمثلة في الميل المتزايد نحو التقسيم الإداري والتخصص في مجموعات المتحف. كانت بدايات المتحف منذ ١٧٥٦ حتى ١٨٠٧، عبارة عن ثلاثة أقسام فقط، قسم المخطوطات، وقسم الكتب المطبوعة، وقسم

التاريخ الطبيعي. وكان الاستيلاء على بعض الآثار المصرية الشهيرة من جيش بونابرت في ١٨٠١، وشراء مجموعة خاصة كبيرة في ١٨٠٥ من التماثيل الإغريقية والرومانية من تشارلز تاونليCharles Townley، قد زاد مقتنيات المتحف من القطع الأثرية زيادة كبيرة. وبهذه الإضافة الكبيرة، أصبح التصنيف الإداري القديم الذي يضع التماثيل تحت عناية أمناء المكتبة غير منطقي، وفي ١٨٠٧ أنشئ قسم الآثار القديمة مع قسم تابع للمطبوعات والرسوم[٧٨]. وقد فعلت هذه الأقسام أكثر من مجرد حل المشاكل التنظيمية؛ فقد عبَّرت أيضا عن ظهور جديد لإجماع على أن مقتنيات القسم ينبغي أن تكون مجموعة جيدة تشكل مسحا نظاميا للفن، وليس مجموعة مختلطة من الأشياء العجيبة والغريبة، والنادرة. وجاء إنشاء قاعة تاونلى للمنحوتات في ١٨٠٨ ليعطي شكلا معماريا لتلك الأفكار الجديدة. كان الأمناء في الأصل قد رتبوا القطع بمفهوم الصور البديعة، لكنهم سرعان ما انتقلوا إلى أسلوب أكثر التزاما بالترتيب الزمني للآثار الفنية[٧٩].

كان التغيير من تقدير الأشكال الكلاسيكية الثابتة إلى فهم تاريخي للفن له وقع كبير على معنى الآثار المصرية القديمة. في القرن الثامن عشر، خاصة في أعمال الفيلسوف الجمالي الشهير يوهان وينكلمان Johann Winckelmann، كانت مصر تمثل الفرضية المناقضة للقيم الجمالية المتجسدة في الأعمال النحتية الكلاسيكية الإغريقية والرومانية. ونقلا عن وينكلمان، يقول دليل متحفي من عام ١٨٣٢ ''من المفترض بشكل عام أن كل التماثيل المصرية جامدة، قبيحة، وتخلو من الجمال الذي ينسبه وينكلمان، متقدما خطوة أخرى... للرغبة العامة لدى أفراد الأمة في الجمال''[٨٠]. لقد حث وينكلمان الباحثين على التركيز على الأشكال الإغريقية النقية بدلا من «إضاعة... الأفكار على التوافه» وشغل النفس «بالأفكار الرخيصة»[٨١]. وفضلا عن ذلك، قدم منهجا للدراسة، بادئا بتفاصيل القطع منفردة ومتقدما إلى وحدات أعمق تشمل عصورا مختلفة للتماثيل الكلاسيكية. وتأويلات وينكلمان – دراسة الأجزاء مؤلفة في كليات مجردة أكبر وُضعت لتعتمد ثانية على دراسة الأجزاء – سوف تقدم منطقا للدراسة البحثية العصرية للفنون الجميلة. وبحلول أوائل القرن التاسع عشر، سوف يُستكمَل هذا التصنيف الثابت نسبيا بفكرة أخرى – أن تاريخ الفن هو تاريخ للتقدم[٨٢]. وفي هذا النموذج، بدأت «سلسلة الفن» في مصر، ثم استمرت خلال التاريخ المعروف أكثر لليونان وروما. ومع ذلك، لم تُمثَّل مصر هنا كجزء من تاريخ التقدم، ولكن كأرض ميتة نهض منها التقدم الحضاري – وهو اختراع إغريقي فريد[٨٣]. هذه الأفكار صبغت مواقف الأمناء نحو التماثيل والقاعات التي تضمها على السواء. وفي معرض تاونلي ، أوْلَى الأمناء نفس الانتباه

إلى قيم التوازن والنسبة في عرضهم كما لتلك الخواص في القطع الأثرية نفسها. كان ترتيب القطع في العرض تضخيما لأنواع الأنماط الموجودة في الفن. ومن ثم، يمكن أن يبدأ المرء في فهم سبب إحباط كومب عندما أعطيت له المهمة المستحيلة لوضع رأس ممنون في مكان تحكمه نسب ومقاييس الفلسفة الإنسانية الكلاسيكية. فباعتبار القطعة غير كلاسيكية، ليس من السهل وضعها في المجموعة، وهي مشكلة زاد منها ضخامة حجم القطعة نفسها.

كان إدراكُ أنَّ الفن له تاريخ ؛ أمراً حاسماً لفهم مكان الآثار المصرية داخل مجموعة القسم في ١٨١٩. وبينما كان من الواضح أن القطع الأثرية المصرية لها شعبية ولها رعاة، فقد قامت بدور نموذج بدائيّ وخشن عندما وضعت أمام الأشكال الأعلى، والأكثر دينامية للجمال الموجود في التماثيل الإغريقية والرومانية. وبهذا المنطق، سوف توضع رأس ممنون في قاعة النحت المصري حتى لو فشلت في الوصول لأعلى مستويات المواصفات الكلاسيكية للتماثيل. وفي هذا الخصوص، جاء في دليل المعرض لعام ١٨٣٢ التعليق التالي:

> إن الغريب الذي يزور معرض النحت، في المتحف البريطاني، لا يفوته أن يفاجأ بالمجموعة الغريبة من القطع الموجودة في قاعة الآثار المصرية. فبعد المرور من تأمل المعروضات الرخامية الخالية تقريبا من العيب للشكل البشري، قمة الفن الإغريقي، يأتي إلى أشكال أكثر تميزا، للوهلة الأولى، بتشكيلها الفريد وحجمها الهائل، وليس بجمالها. ورغم أن التباين بين ما غادره لتوه والمشهد الجديد الذي يقدم إليه، يخلق في البداية انطباعا غير سار، سرعان ما سوف يشعر بالفضول والإعجاب بعد تفحص أكثر عمقا لما حوله[٨٤].

وهكذا كان الترحيب الذي قوبلت به الآثار المصرية معقدا: رغم أنها ليست من الفنون الرفيعة، لكن معناها له بعض العلاقة بالقيم الجمالية. إنها ليست قطعا جميلة، ولكنها مثيرة للفضول.

ويفتح تصنيف الفضول الباب أمام سلسلة أخرى من الالتباسات في استقبال رأس ممنون. فليست كل الآثار المصرية مذكورة في مجموعة الآثار. فبعضها معروض كأشياء غريبة إلى جانب غرائب العالم الطبيعي. وإذ تحول المتحف من كونه خزانة للغرائب إلى المتحف العام التربوي للقرن التاسع عشر، أصبح تصنيف العجائب الاصطناعية إشكاليا على نحو متزايد. وتدل على ذلك سلسلة سابقة من الأحداث الخاصة

بالعجائب المصرية. فقبل إنشاء قسم الآثار، كان مراقبو المتحف يعيدون التفكير في منطقية المجموعة ومكانة القطع في العرض. في ١٨٠٦، صدرت تعليمات بعمل نظام بين المجموعات لتصنيف القطع في العرض. وكما يلاحظ إدوارد ميلر، ‘‘في السنة التالية حدثت إعادة تنظيم أكثر دراماتيكية. أُعلِنَ أن قطعاً معينة، معظمها ذات طبيعة طبية أو تشريحية، غير صالحة لحفظها في المتحف ، وصدرت أوامر بالتخلص منها وإعطائها إلى متحف الصيد، والذي، كمجموعة طبية متخصصة، كان يعتبر مكانا مناسبا أكثر لها‘‘(٨٥). وكان على قمة قائمة المواد التي طلب مدير المتحف إزالتها من العرض المومياوات المصرية، مع أشياء أخرى مثل «العجائب الاصطناعية، والتي كان أكثرها ذا طبيعة تافهة للغاية، وغير مناسبة إطلاقا للعرض في مكان ثري مثل هذا المتحف»(٨٦). وربما كانت المومياوات هي نفسها التي تظهر في تقرير تنظيف البيت لعام ١٨٠٩، والذي كان موجها بالمثل إلى تحويل الطابق الأسفل من مونتاجو هاوس، الأصلي ، والذي أصبح الآن المبنى المتهدم للمتحف البريطاني. وأشار مؤلف هذا التقرير إلى التهديد الذي تتعرض له القطع بسبب المياه بتعبيرات كئيبة وأوصى بإزالة قطع مثل المومياوات من المجموعة بدلا من «تركها للتحلل والتلف في القاعات الرطبة الموضوعة فيها حاليا»(٨٧). وبعد سنوات، ظلت مشكلة الخشب المتعفن، والقمامة، والتحف الغريبة غير المرغوب فيها باقية. وورث كومب هذه المشكلة في ١٨١١، وهو يقدم تقريرا بأن «٤ مومياوات.... في حالة من التحلل في الطابق الأرضي من المباني الجديدة... هي ملجأ للقذارة، ولا تصلح إلا للتدمير»(٨٨). ولم يمض وقت طويل بعدها، حتى وجد كومب حلا بالتبرع بالمومياوات إلى الأكاديمية الملكية للجراحين(١٣٥). كان تنظيف الطابق الأرضي أسهل من تحويل العجائب العتيقة إلى قطع مناسبة للعرض في معارض الفن المتحفي.

وقبل أن تأخذ رأس ممنون طريقها إلى لندن بوقت طويل، كانت عملية إعادة تنظيم المعرض قد أنجز أغلبها بالفعل، ومعظم العجائب قد تم التخلص منها بفعالية من قسم الآثار. ومع ذلك، فإن من أولى الملاحظات التي تلقاها الأمناء حول القدوم المرتقب للقطعة الثناء على الآثار المصرية لأنها كذلك بالضبط: «عجائب» و «زخرف»(٨٩). وهكذا، عند وصول رأس ممنون التي ظهرت كشيء من العجائب الاصطناعية، وهو نفس تصنيف القطع التي كان المتحف يحاول التخلص من وجودها ضمن مجموعته. والحقل الدلالي المتغير لتعبير «عجائب اصطناعية» حاسم لفهم كيف جرى استقبال رأس ممنون. كلمة «عجائب» أخذت معنىً ازدرائيا وأصبحت تعني: قطعة تتصف بالغرابة والغموض وتناسب - أكثر - معرضاً للتاريخ الطبيعي – أو معرضا كرنفاليا – وليس

مكانا يدرس فيه الباحثون فنون الحضارة الإنسانية. وفي المقابل، لم يشعر الأمناء بأي غضاضة لاستخدام كلمة «اصطناعي»، والتي تعني «من صنع الإنسان»!. والواقع أن المتحف ازداد إفرادا وتخصيصا لهذا المصطلح عندما ركز على دراسة الإنسان وليس التاريخ الطبيعي. والقيمة المستمرة لفكرة «صنع الإنسان» هي التي دفعت لتغيير الصفة artificial (اصطناعي) إلى الاسم الوظيفي artifact (أثر فني من صنع الإنسان)، والذي كان مصطلحا جديدا في ذلك الوقت(٩٠).

لم يكن من السهل تحويل رأس ممنون من تحفة غريبة إلى قطعة مناسبة لضمها داخل نماذج تاريخ الفن لقسم الآثار، خاصة وأن المعروف عن سياقها التاريخي الأصلي كان قليلا . كانت أشياء كثيرة تتوقف على التطورات التي حدثت خارج المتحف، خاصة تلك المتصلة بالنظريات اللغوية الحديثة فيما يتعلق بالكتابة الهيروغليفية. وفي كل التقارير التي كتبها حتى وفاته في ١٨٢٥، ظل استقبال كومب للآثار المصرية مشوبا بالارتياب، بل وعدائيا. وكان القيّم على الآثار ريتشارد وستماكوت Richard Westmacott أكثر حرارة، رغم أنه استمر يحيل التماثيل المصرية إلى مكان أقل قيمة.

وفي المقابل، كانت كتالوجات وأدلة المتحف في تلك الفترة تشير إلى تغير خفيف في المواقف تجاه الآثار المصرية. فدليل المعرض لعام ١٨٢١ يصف محتويات قاعة النحت المصري كما يلي: "كثير من القطع التي تحتويها هذه القاعة جمعها الفرنسيون من أجزاء مختلفة من مصر، ووصلت إلى حيازة الجيش الإنجليزي، في أعقاب اتفاقية الاستسلام التي وقعها الفرنسيون في الإسكندرية، في شهر سبتمبر ١٨٠١. وقد وصلت إلى إنجلترا في فبراير ١٨٠٢، تحت رعاية الجنرال تيرنر، وأرسلت بأمر من جلالة الملك الراحل إلى المتحف البريطاني"(٩١). فالوصف لا يتعلق بتكوين القطع أو معناها كما يتعلق بتاريخ اقتنائها. والمادة الخاصة برأس ممنون تتبع هذا النمط في أن ثمة المزيد مما يمكن قوله عن بطولة رفعها من مكانها وإحضارها أكثر مما تقول عن القطعة نفسها كموضوع للدراسة في حد ذاتها(٩٢). هذه الحقيقة لا تثير الدهشة باعتبار أنه - فيما عدا تاريخها المعاصر - كان القليل المعروف عن القطعة في ذلك الوقت قليلا جداً.

وبعد وصول الرأس، سرعان ما عُيّن جى. إتش. نويدن G. H. Noeden، أمينا مساعدا لمساعدة كومب، والذى قام بدراسة رأس ممنون، ونشر نتائج بحثه في ١٨٢٢(٩٣). كانت دراسة نويدن علامة على أول محاولة لإعادة وضع رأس ممنون في إطار يجعل منها قطعة مناسبة للعرض في مؤسسة كموضوع للبحث والدراسة وليس كنادرة عجيبة أو ذريعة لرواية الأعمال البطولية لجامعي الآثار المحدثين. وكان مجهود نويدن مهمة

تركز على قياس القطعة. وظهرت الأرقام الدقيقة للارتفاع (٨ أقدام و ٩ بوصات)، والمحيط (١٥ قدماً و ٣ بوصات) عند قمة الصدر (١٤ قدماً و ٧ بوصات في الأسفل)، والوزن (بين ١٠ و ١٢ طنا) في جدول كحقائق حاسمة في حد ذاتها. وتوحي المقاييس الأخرى لأجزاء مختلفة من التمثال أن نويدن كان يبحث عن النسب التي يمكن أن تشهد على صلة بين مقاييس الجمال المصرية والإغريقية الرومانية. وفي رواية نويدن يتشكل نوع جديد من الوصف، نوع يستخدم وسائل القياس لتأسيس واقعيته المادية ووضعيته الجمالية بالنسبة للمعايير المعروفة للجمال. وربما في هذه الخطوط يمكن تمييز بدايات خطاب الأثر الفني فيما يختص برأس ممنون.

وربما كان دليل ١٨٣٢ حول الآثار المصرية في مجموعة مقتنيات المتحف (والذي نشرته "جمعية نشر المعرفة النافعة") أول منشور يضع بوضوح فرضية أخرى حول: كيف ينبغي تلقي الأثر الفني كمقابل للتحفة الغربية. ورغم أنه يسلم بأن التقدير الجمالي للقطع المصرية لا يمكن إلا أن يكون تابعا للمعرفة التاريخية ؛ يؤكد المؤلف أن الآثار المصرية تستحق مزيدا من الانتباه وليس مجرد العجب والفضول. وبينما لم تكن مثل هذه المعرفة متوفرة في ذلك الوقت، فإن مؤلف الدليل يوضح أن الآثار المصرية تنتمي إلى نفس المجموعة التي تنتمي إليها الآثار الكلاسيكية لأنها أيضا قطع فنية. ولإحداث هذا التغير المفهومي، يؤكد المؤلف أن المرء بحاجة لاستيعاب السياق الذي جلبت منه الآثار المصرية[٩٤]. ويكرس هذا الدليل معظم مناقشته حول رأس ممنون لرواية تاريخ حيازة القطعة بالتفصيل، وذكر قصة التخريب الفرنسي المتعمد إلى جانب الأوصاف التي ظهرت في كتاب *وصف مصر* *Description de l'Egypte*، وكتابي دينون، ونوردن، ويشمل الدليل أيضا جدول نويدن الخاص بالمقاييس، ويقدم قراءة مفصلة للتماثيل المصرية كقطع فنية. وتعليقات المؤلف حول الملامح العرقية لرأس ممنون مدهشة، كتب عن أنف ممنون قائلا:

> ويمكن أن نعتبرها جميلة، رغم أنها ليست على الطراز الأوروبي، فهي أبعد ما تكون عن الاستدارة والاكتناز التي تتسم بها جاراتها الضخمة المقابلة. والحق أن ثقبي الأنف عند ممنون في رأينا هما أجمل فتحتي أنف في كل المتحف، إن قارناهما بتلك الخاصة بالتماثيل ذات الأوضاع المثالية، وبهذا فقط يمكن عمل أي مقارنة عادلة... وشفاه التمثال الجرانيتي المقابل لممنون هي أكثر النماذج اكتنازا في المتحف، والشخصية الكلية للوجه أكثر استدارة وذات كتلة أكثف من أي وجه آخر رأيناه. ورغم أنه ليس الوجه الزنجي، لا نستطيع إلا أن نشعر، ونحن ننظر إليه، بأن ملامحه تستدعي إلى ذاكرتنا ذلك النوع من الخطوط التي نعرفها بوصف «إفريقي»، وهي كلمة تعني، في الأعراف العامة، الانتماء إلى التشكيل الزنجي للوجه[٩٥].

ربما لم يؤد التحليل العرقي الجمالي إلى إقناع كثير من الأمناء. والواقع أن وضع الفن المصري في أفريقيا كان يمكن أن تكون له صلة سلبية بالكامل في نماذج الجماليات المعاصرة (مثل تصور هيجل للجمال). ورغم ذلك، فإنها تومئ إلى إطار عمل جديد يمكن به دراسة الآثار المصرية في المجموعة كقطع فنية. وفي النهاية، كانت هذه الحاجة الماسة – المتمثلة في دراسة آثار مصر القديمة كما لو كان المرء يدرس نماذج من الفن الكلاسيكي – هي أكثر ما يهم.

وبحلول أوائل العقد ١٨٣٠، بعد تزايد قبول نظريات شامبليون، أصبح الارتياب نحو التراث القديم في تفسير الآثار المصرية واسع الانتشار. وفيما يتعلق برأس ممنون، ظهر في ذلك الوقت بكل تأكيد أنه ليس ثمة سبب لتسمية التمثال النصفي باسم ممنون[٩٦]. وحل المزيد من الثقة محل هذا الارتياب في سنوات العقد ١٨٤٠، حيث بدأ الباحثون قراءة المصادر الأولية للتاريخ المصري، وأصبحت الأسماء الآن مقروءة ومكتوبة على قطع المتحف. وكانت نواتج هذه المعرفة واسعة: أصبح من الممكن قراءة - ليس فقط التاريخ المصري؛ ولكن أيضا تاريخ القطع في المجموعة. وتم تصحيح اسم ممنون إلى رمسيس الثاني أثناء تلك السنوات، وتغير مكان الفن المصري في مجموعة الآثار. وتقول مقدمة لأحد أدلة المتحف تعود لعام ١٨٤٢ ما يلي:

> موضوع العمل الحالي هو نشر مختارات من أفضل مختارات الآثار الموجودة في المجموعة القومية لهذا البلد. وتستهل بمجموعة مصر، من تاريخها القديم الموثق بدرجة عالية، ومن كونها المصدر الذي نبعت منه فنون النحت والتصوير، وربما حتى العلوم، التي نقلت إلى الإغريق – ومن الإغريق إلينا. ***إنها النجم الرئيسي والبداية لتاريخ الفن***. إن مجموعة المتحف البريطاني شديدة الثراء بهذا المنجم المفتوح حديثا من الآثار القديمة، والذي لم يحرر منه إلا القليل جدا، حتى إنه لا ضرورة للاعتذار عن الاستهلال بهذا الفرع[٩٧].

لم يُسمح لمصر فقط بالتمتع بنفس نوع السرد الجمالي كفن كلاسيكي، ولكنها أصبحت الآن هي ***أصل*** ذلك التاريخ. وخلال عشرين سنة تقريبا، تغير مكان الآثار المصرية، ومن ضمنها رأس ممنون، من هوامش مقتنيات المتحف الفنية، إلى المركز. وفضلا عن ذلك، كانت قد ظهرت بحلول هذا الوقت معلومات كافية عن أصول، واستخدامات، ومعنى الآثار المصرية حتى إنها لم تعد تفسر فقط من خلال العدسات القديمة لليونان وروما:

> وسيجد المشاهد وصفا بارع الإيجاز متصلا بكل قطعة يوضح استخدامها، وتطبيقها، ومكانها المحلي، وعلاقاتها؛ وهو وصف نأمل أن يكون كافيا للقارئ العام ، كما يقدم لباحث الآثار الخطوط العامة العريضة للموضوع. وفي التعامل مع كل فرع، سوف يكون هناك تفضيل - بالطبع - للشهادات الأولى؛ وهكذا، سوف يأتي تصوير الأنتيكات المصرية مستمدا من الآثار واللغة الهيروغليفية المصرية، وليس من المعلومات الثانوية التي يقدمها مصدر إغريقي وسيط، والتي تدحضها أو تتعارض معها الأوضاع الحالية للمعلومات المأخوذة عن الكتابات الهيروغليفية. مثلما تؤخذ الأحكام على الآثار الهيلينية من اللغة الهيلينستية، ومن أعمال دارسي الآثار الأوروبيين التي تصل إلى الجمهور الإنجليزي[٩٨].

وفضلا عن ذلك، تؤكد الأدلة أن تراكم المعرفة عن مصر القديمة بشكل عام أدى إلى زيادة قدرة الأمناء والخبراء على ترتيب الآثار المصرية حسب رواية تاريخية متماسكة، وتقدير القطع الأثرية، حيث إن كل قطعة على حدة تستحق دراسة منفردة. ذهبت تلك الأيام التي كان فيها مبدأ التوازن والتماثل يحدد أسلوب الترتيب، وحل محله المنطق التصنيفي والمنحنى التاريخي. وكان ما نُشر من أدلة تالية مبنيا على هذه المبادئ، وبحلول سنوات العقد ١٨٥٠، كان زائرو المتحف يتلقون المزيد من الدروس التاريخية الشاملة حول مصر القديمة، والتي كان الغرض منها زيادة قدرتهم على تقدير الآثار المصرية كفنون:

> قبل أن نتقدم بوصف منفصل عن القطع الأثرية التي جلبت من مصر، والتي تثري الآن المجموعة القومية في المتحف البريطاني، نتقدم باختصار لقرائنا بطرح خطوط عامة لطبيعة البلد المُحتَفَى به والذي اكتشفت فيه تلك الآثار التي تعتبر أقدم ما تبقى من الفنون القديمة، مع بعض الوصف لأهم مدنها الشهيرة ومبانيها التي دمرت تماما حاليا. والحق أنه يبدو من الصعب أن نتمكن كاملا من تقدير بقايا فن قديم دون بعض التعرف على عجائب الأرض التي كان هذا الفن يوما يزينها ويمثلها. وهكذا فإن معرفة العقائد الدينية لأمة أو لعرق، واللغة التي يتكلمونها، والحياة العادية التي عاشوها، كل هذا من المتطلبات الأساسية تقريبا لتتبع مسار تاريخهم الفني[٩٩].

حدثت هذه التغيرات المؤسسية والفلسفية في حيز معروضات المتحف ذاتها. في ١٨٣٢، افتتح المتحف معرضا دائما بُني خصيصا لمنحوتات البارثينون الرخامية Elgin Marbles. ومنذ وضعها في ١٨١٧، أفردت لـ "رخاميات إلجين" قاعة بنيت

على عجل خارج قاعة تاونلي . والآن، أصبح لها قاعة جديدة ثمينة، بإضاءة من أعلى، في الأجنحة الجديدة التي بناها روبرت سميرك Robert Smirke. ومع اكتمال معرض النحت المصري الجديد في ١٨٣٣، اقتُرح أن يتغير موقع رأس ممنون لتملأ حيزا أكبر. وكانت مهمة تحريك الرأس شاقة. كتب وستماكوت في ذلك الوقت:

> أمرٌ ببعض الصعوبات وحالة توقف تام بسبب رأس ممنون. ليس هناك مصدر خاص يمكن أن أعتمد عليه لتحريكها بأمان سواء بالنسبة للرجال أو بالنسبة للقطعة نفسها. وقد حسبت الوزن بحوالي ١٤ طنا، ولكن يمكن تنفيذ ذلك بعناية عن طريق معالجة الحكومة وثلاثة أو أربعة من رجالها(١٠٠).

وجرى الاتصال بمصلحة المعدات مرة أخرى، وأُرسل فيلق من المدفعيين إلى المتحف. ولكي ينجزوا مهمتهم، اضطر المهندسون العسكريون لتعزيز الأرضيات. وفي يونيو ١٨٣٤، وضعت رأس ممنون في المكان الجديد الأكثر اتساعا بكثير.

وعلى عكس القاعة التي بُنيت لرخاميات إلجين، كان معرض النحت المصري الجديد، مثل قاعة النحت المصرية القديمة، مصمما بإضاءة جانبية وليس بإضاءة من أعلى. وهذه التفصيلة في حد ذاتها كانت نتيجة حكم جمالي بأن المنحوتات المصرية ، لأنها من نوعية أدنى ، لا تستحق الإضاءة المتميزة التي يُحتفظ بها للأشكال الإغريقية والرومانية الأعلى قيمة. وكشف جيمس فيرجسون، وهو يكتب في العقد ١٨٤٠، عن المنطق وراء هذا الترتيب، محتجا بأنَّ " الضوء كافٍ وموزعٌ بما يكفي، وبالنسبة للنحت المصري لا أهمية لكيفية وقوع الضوء أو الاتجاه الذي يأتي منه . إن الفنانين على ضفاف النيل لم يهدفوا أبداً إلى الجمال الفني للتشكيل، ومن ثم فإن المنتجات النحتية لفنهم نادرا ما تعتمد على ظلالها بل تعتمد أكثر على التشكيل المعماري"(١٠١). وفي المجمل، حتى بعد دخول رأس ممنون أخيرا إلى العالم الفني للمتحف البريطاني، كان مكانها لا يزال خلف ذلك المحفوظ للفن الإغريقي الروماني الكلاسيكي. وبالإضافة إلى ذلك ، بينما تراكمت المعرفة حول الأسرات السياسية الفرعونية في السنوات التالية ، بدأت معاملة رأس ممنون وغيرها من القطع المماثلة تتغير في وصف الأمناء . كان هذا التغير طفيفا، ولكن يمكن إدراكه، بمبعدة عن الأسئلة الخاصة بنواحي التكوين أو المحاكاة للقطع المنفردة، وقضايا التشكيل المادي، والزخرف، والقالب، والاستخدام. فإذا كان وصف الآثار المصرية تسوده الأسئلة عن الذوق والخبرة ، أثناء سنوات العقد ١٨٢٠، ففي العقود التالية كان هذا الوصف يُستكمل بمجادلات حول : كيف يمكن دراسة مثل هذه القطع لمعرفة التاريخ القديم نفسه؟.

لم يكن التحول في تلقِّي رأس ممنون إلى الدفء ببطء ولكن بثبات إلا أحد العوامل في تطور أهميته كأثر فني من صنع الإنسان. وكان العامل الآخر يرتبط بالقلق حول التمويل العام للمتحف. وكان جزء من ذلك له علاقة بنتائج غير متوقعة لشراء أفاريز البارثينون في ١٨١٦[١٠٢]. ليس هناك شك في أن الأفاريز خلقت ثورة في فن التصوير والأدب الإنجليزيين وشجعت الفنانين والشعراء على نبذ الأسلوب المثالي للجمال المشتق من التجربة المباشرة مع الأصل. كان أمناء المتحف ، في إلحاحهم لقضية الشراء بتمويل عام يؤكدون – واثقين – أن إلجين ينبغي أن يعوض ليس فقط عن عرض الأفاريز للبلد، ولكن أيضا عن الحفاظ عليها من التدمير المؤكد على أيدي العثمانيين ، أو الاقتناء الأكيد من جانب الفرنسيين[١٠٣]. وصدر مرسوم ملكي يجيز الشراء، وبمنح إلجين وورثته السلطة في القيام بذلك كأمناء للمتحف، ومشترطا أن القطع « تحفظ وتصان معا في.... المتحف البريطاني كاملا وكليا، وأن تتميز باسم أو بتسمية 'مجموعة إلجين'»[١٠٤]. وهكذا، أعيد تعميد أفاريز البارثينون تحت اسم «رخاميات إلجين».

وكاد يُنسى في هذه القصة أن التكلفة الباهظة للرخاميات (خمسة وثلاثين ألف جنيه، أي ما يوازى تقريبا ٣,٥ مليون دولار بعملة وقتنا هذا) كان كثيرون يرونها زائدة عن الحد بالنسبة للحكومة البريطانية، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن البلد كان لا يزال يتعافى من تكاليف حرب قريبة العهد. كان رد فعل الأمناء متسقا: حيث إن الشراء كان مستثمرا في مؤسسة عامة (المتحف) ، فإن فوائده تعود إلى العامة . لكن الادعاءات حول الشخصية العامة للمتحف لم تفعل إلا زيادة الجدل . فمنذ بداية المتحف في ١٧٥٣، أصر مؤسسوه على أن المجموعات كانت تستهدف « استخدام وتحقيق فائدة العامة، الذين تكون لهم حرية الدخول للمشاهدة والدراسة على السواء»[١٠٥]. وبالمثل، منذ هذا الوقت المبكر، كان الأمناء يتلقون تبرعات من العامة لدعم الإنشاء، والتوسع، والصيانة. ولكن أيضا منذ البداية، كانت هناك أسئلة جادة عما إذا كانت أموال العامة ينبغي أن تذهب لدعم مجموعة «التوافه» التي يتبرع بها الرحالة الأثرياء[١٠٦]. وبالنسبة لدخول المتحف، كان تعريف كلمة «عامة» حتى أواسط القرن يستبعد الأغلبية العظمى من الطبقة العمالية والوسطى من عامة الإنجليز[١٠٧]. فالمتحف الذي كان يُشار إليه باستخفاف كـ «مكان معنيٍّ فقط بتسلية الفضوليين والأثرياء»، لا نفع منه للأمة بشكل عام[١٠٨]. وطوال تلك الفترة، دار الجدل بين إدارة المتحف أولا عما إن كان ينبغي (وفيما بعد ، كيف يمكن) جعل تعريف «العامة» أكثر شمولا. لكن الموظفين لم يتقدموا بسرعة كافية. وكما يعبر أحد النقاد الغاضبين في ١٨٣٦: «إن الروح السامة للاحتكار الأرستقراطي تتدخل حتى في مؤسساتنا القومية، وتعمل بدرجة كبيرة لإقصاء الطبقات

العاملة عن التمتع بالهبات التي جُعلت لمصلحة العامة، من جانب واهبين أسخياء. هذه الملاحظات التمهيدية قابلة للتطبيق على نحو الخصوص على المتحف البريطاني الذي، حتى في إدخاله الحذر لموظفيه أنفسهم، يتميز بإدارة غير كفء، وإمكانية دخول ضيقة للغاية بالنسبة للغالبية العظمى من الشعب»(١٠٩). ومن ثم، فإنه بدلا من تهدئة النقاد، فإن التعبير الأساسي («العامة») في رد فعل الأمناء على النقد الموجه لشراء إلجين لم يؤد إلا إلى زيادة المطالبات بأن يُفتحَ المتحف أمام أطياف أوسع من المجتمع.

وبالنسبة لاستخدام التمويل العام للاقتناء، لم يكن الأمناء في عام ١٨١٩ مستعدين لإنفاق أي جزء من ميزانيتهم على الآثار المصرية. ولكن، بحلول أواسط سنوات ١٨٢٠، كانوا يتفاوضون على شراء مجموعات صغيرة من القطع التي جمعها سولت وحتى دروفيتي . ومع ذلك ، كانت الأرقام المدفوعة لشراء الآثار المصرية شريحةً صغيرةً من قيمة المبالغ التي تُدفع لشراء التماثيل الإغريقية الرومانية. ورغم ذلك، كانت التكاليف المتصاعدة للاقتناء ، وأجر صيانة مونتاجو هاوس، وفيما بعد المبنى الجديد، كل ذلك كان معناه أن موضوع تمويل المتحف وشخصيته العامة سوف يُثَارُ من جانب أولئك الذين أغضبتهم ممارسات المؤسسة الاستبعادية. والمدهش في هذه الحكاية عن الجدل الذي أثير في ١٨٢٣ في لجنة الاعتمادات المالية لمجلس العموم هو : كيف صيغت الأسئلة الجمالية حول الآثار المصرية مجدولة في نقطة مالية أساسية ؟ :

> استورد [الأمناء] التذوق من بلد قيل حقا أنه كان يوما أرض الفنون والعلوم ، أحضروا واستوردوا من مصر رأس ممنون ، وبعد أن أوصلوها سالمة إلى البلاد ، اكتشفوا أن ارتفاعها أعلى حتى من سقف متحفهم . ومن ثم أرادوا مكانا لوضع الرأس فيه ، وقطعتين أخريين من الأطلال المصرية الضخمة ذات تشكيل غريب ، ومن ثم بنوا مكعبا مزدوجا، والذي كان امتداداً لمتوازي الأضلاع السابق ذكره . ولسوء الحظ ، ظهر أن رأس ممنون تلك كانت رأسا طويلا شيطانيا، لدرجة أنهم اضطروا لرفع سقف هذه الحجرة إلى أعلى بقدر جعل سقف القاعة التي تحمل تمثال فينوس تاونلي على مستوى ، وسقف القاعة التي تضم رأس ممنون على مستوى آخر. كان تنظيم هذه القاعات المختلفة غريبا للغاية ، وكانت القاعات متنافرة تماما ، كل واحدة عن الأخرى ، حتى إنها كانت كما قال شكسبير: 'كل خطيئة بشعة ، حتى تأتي خطيئة أخرى تفوقها بشاعة'».(١١٠)

وبعد إطراء «عدم المبالاة» من جانب الأمناء، يذكر عضو البرلمان أن عدم كفاءتهم إضاعة للمال العام . وحاولت البنوك ، ممثلة للمتحف ، أن تصحح السجل بالإشارة إلى

أن هذه الحكاية عن رأس ممنون في مونتاجو هاوس غير صحيحة على الإطلاق. ومع ذلك ، فقد استقر النقد وترسخ . وخلال تلك الفترة ، امتد نقد الشخصية العامة للمتحف ليغطي إجراءات الدخول ، وتوفر أدلة المتحف، وتكاليف اقتناء الآثار.

ورغم أن أمناء المتحف البريطاني كان يمكن أن يستقبلوا بلهفة هدية رأس ممنون في ١٨١٩، فلم يحدث ذلك، والأسباب لم تكن خاصة بالقواعد الجمالية فقط. فعلى عكس اقتناء رخاميات إلجين، كانت تكاليف الرأس الضخم ضئيلة بالنسبة للمتحف. ولكن، بسبب مجيئها في أعقاب الجدل العنيف حول جدوى الإنفاق العام على أحجار متوسطية أخرى، لم تستطع رأس ممنون أن تحظى بالمؤيدين بسهولة في المتحف. وبالنسبة لمسألة أن قيمة التمثال لم يكن من السهل هضمها داخل ترتيب تاريخ الفن الذي كان يُميِّز الفن الإغريقي والروماني ، وأن أهميتها التاريخية كانت صفرا ، كانت رأس ممنون عبئا بقدر ما كانت نعمة بالنسبة للمتحف في ١٨١٩. والحق أنه لوقت طويل كان الاستمرار في السعي لاقتناء التماثيل الإغريقية الرومانية باهظة الثمن أسهل كثيرا بالنسبة لأمناء المتحف من استقبال آثار مصرية مجانية . ومن المحتمل أن الجدل الجمالي أو حتى تراكم المعلومات التاريخية الثابتة عن الماضي لم تكن هي ما أدت إلى تغيير موقف الأمناء في النهاية نحو الآثار المصرية . بل كان نجاح الفرنسيين في حقل جمع الآثار المصرية . في تلك الفترة كانت المنافسة الإنجليزية – الفرنسية في الجمع غير متوازنة على الإطلاق – فقد وجد وكلاء جلب المقتنيات ، بما يشمل كل من القنصل الفرنسي ، وبرناردينو دروفيتي ، والقنصل الإنجليزي ، وهنري سولت ، وجدوا أن متحف اللوفر أكثر لهفة على شراء ما يجمعونه ، وكان يدفع لهم بسخاء . وبتعبير آخر : من المحتمل أن الرغبة في عدم التخلف عن الاندفاع الإمبريالي للجمع هي الإلحاح الحاسم الذي غير مكانة مصر في مجموعة المتحف البريطاني.

رأس ممنون كأثر فني

تفصح قصة رأس ممنون بالكثير عن العرف الثقافي لمصطلح الأثر الفني artifact في لحظة ظهوره. فهي تصور أن الأثر الفني هو نتاج تاريخ للصنع وإعادة الصنع، وأن كل لحظة من لحظات الخلق هذه نفسها معبرة عن صراعات اجتماعية وعمليات نشأة ثقافية. وتوحي القصة أيضا بأن هناك طبيعة معيارية ثابتة للآثار الفنية. أي إنها تُتَداولُ في مؤسسات معينة وبفعل ذلك تجسد قواعد وتنظيمات تلك المؤسسات. وبهذا يمكن القول بأن الأثر الفني يعبر عن مصفوفة من القوى الاجتماعية والثقافية. أي إن

الأثر الفني يربط ، ويفصل أيضا ، عددا من حقول النشاط ، وأكثر تلك الحقول وضوحا هي النواحي التجارية وغير التجارية من المشروع الكولونيالي والتي تظهر في وقت معا في مصر وفي إنجلترا ، وفي غيرهما . وكما توحي قصة رأس ممنون، قد يكون من المنطقي أكثر تعريف الأثر الفني ، ليس بمعنى إيجابي ؛ وإنما بمعنى التوترات المتشابكة : فهو يكتسب قداسة كقطعة يُفهم أنها مكتملة في حد ذاتها (عمل) وأيضا كجزء من شيء أكبر (قطعة أثرية)[111]؛ وهو أداة (للتربية) وهدف (لتقديره) في حد ذاته ، هو أحيانا بضاعة للبيع ، وغالبا ليس بضاعة[112]؛ هو شيء يجمع بين كونه «لُقية»، وأيضا صُنع بيد الإنسان ، وهو ينتمي لكل من الاهتمام الخاص والعام ، هو واقع وقيمة[113] ، وأخيرا، وعلى نحو مستحيل، هو شيء قابل لتحويل ملكيته ، وهو في نفس الوقت ملكية جماعية[114].

لقد كان لمفهوم الأثر الفني artifact معنىً خاصٌ في دراسات علم الآثار ، والدراسات المتحفية، وتاريخ الفن : فهو يدل على أحد منتجات الفكر والجهد البشري، باعتباره متميزا عن الأشياء المأخوذة من عالم التاريخ الطبيعي. وفي تسمية تلك الأشياء بالأثر الفني، لا يسعى مؤرخ الفن أو عالم الآثار لتقييمها وفقا للتحيزات الجمالية أو الثقافية الخاصة بالحاضر، ولكن بقدر الإمكان أن يفهم القيم والاستعمالات التي ربما كانت لها في سياقها الأصلي. وبالنسبة لأفرع العلم الحديث التي تدرس الثقافة المادية للماضي القديم، يفيد مصطلح "الأثر الفني" في كل من: تصنيف أشياء ملائمة للدراسة، ومفهوم قوى يساعد على نقل أفق التفسير بحيث يتجاوز الحاضر المباشر. أما بالنسبة لعلماء الآثار، فإن الحديث عن الآثار الفنية قد يرتبط فقط بفعلين : الإشارة إلى نوع معين من الأشياء المادية، والتفكير وفقا للمفاهيم النظرية المعطاة عن العلوم التي تعتبر الآثار الفنية موضوع دراستها. ولكن، بالنسبة لطلبة تاريخ علم الآثار، يرتبط هذا المصطلح على الأقل بشيء ثالث : توظيف المصطلح "الأثر الفني" الذي ينتمي إلى فرع معرفي متخصص ، يعزو إليه مرجعيته المتفردة ، ويعزل غيرها.

إن التمييز بين هذه الجوانب من خطاب الآثار الفنية يتيح للمرء أن يتعرف على بعض خصائصه المتميزة. ونظريا، يمكن تطبيق تصنيف الأثر الفني بشكل عام على كل الأشياء التي تصنعها الثقافة البشرية. ولكن عمليا، لا تعامل كل تلك الأشياء كأثر فني لسبب بسيط هو أنه ليس كل أثر للحضارة الإنسانية يوضع في متحف أو يدرس كمثال للثقافة المادية. وهذه ملحوظة واضحة ولكنها بالغة الأهمية: هناك تطبيقات علمية خاصة تتصل بمصطلح "أثر فني" أو artifact، وتلك الأشياء التي تعرف بأنها آثار

فنية موجودة كآثار فنية فقط بقدر ما تدخل تحت تخصص المؤسسات العصرية لدراسة الآثار، أو المتاحف، أو تاريخ الفن، وما إليها(١١٥). وهكذا، فإن مصطلح «أثر فني»، رغم الحياد الحذِر لاستخدامه العلمي العام، محمل بالقيمة بأكثر من معنى(١١٦). وأهم شيء هو أن مفهوم الأثر الفني له وظيفة بلاغية في التاريخ التقليدي لعلم المصريات، مثلما في هذه القصة الحديثة:

> أحيانا تصبح قراءة ما اتسمت به تصرفات سولت ودروفيتي من استغلال مثيرة للأسى في أيامنا هذه. فالعالم الأثري، أو أي شخص يهتم بالماضي، يكره من ينهبون القبور ويتصيدون الآثار الفنية، لأن هؤلاء الناس يتسببون في دمار لا سبيل لإصلاحه لبقايا الماضي. ويبدو من المحزن أنه لأكثر من قرن تعرض وادي النيل لنهب أناس مثل سولت ودروفيتي، ونهَّابيهم المأجورين، وآخرين أكثر تدميرا. ولكن هذا كان عصر ما قبل البحث الأثري. كثير من الجامعين المحترفين كانوا ذوي نوايا حسنة وظنوا أنهم يؤدون خدمة مفيدة للبحث العلمي وهم يكسبون النقود في ذات الوقت... وهناك بعض التعزية في حقيقة أن كثيرا من الآثار التي أُخذت من مصر أثناء القرن التاسع عشر وجدت طريقها في النهاية إلى متاحف حيث يمكن حمايتها وتقديرها – والحق أن الكثير من القطع الفنية ربما أُنقذت بإخراجها من مصر – ولكن حتى في هذه الأحوال، كان ثمة خسائر لا يمكن بأي حال أن تتحول إلى شيء طيب(١١٧).

والحق أن القصص التقليدية للمصريات تؤكد بشكل عام أن بعض ما تميز به العمل الثقافي الذي قام به العلماء الأوائل للمصريات عن العمل الذي قام به أولئك الجامعون السابقون عليهم ، هو أن علماء المصريات عملوا على دراسة الآثار الفنية. وبهذه الطريقة، فإن اختراع مصطلح «الأثر الفني» artifact كان حتميا لإضفاء الشرعية على المصريات كعلم ، وتمييزه عن سابقه التاريخي غير الاحترافي الذي مارسه الجامعون الهواة ، والوجهاء الحفارون. وبوضع ذلك في الذهن ، يمكن للمرء أن يعيد تأطير التميز الذي كان حاسما للغاية بالنسبة لعلم المصريات وصناعته لذاته : بينما كلمة "أثر فني" يمكن استخدامها للإشارة إلى أشياء موضع الدراسة ، ففي ذات الوقت تحمل معنى مجموعة من القيم والممارسات متصلة بمؤسسات العلم المعاصر. وفضلا عن هذا، بقدر ما كان ظهور علم المصريات منسوبا إلى إنشاء هذه الطبقة الجديدة من الأشياء، فقد ساعد على خلق طبقة جديدة من الخبراء الذين منحتهم معارفهم مدخلا وسلطة تفضيلية على المناطق التي توجد فيها الآثار القديمة(١١٨). فهل كانت معاملة رأس ممنون، التي

قمت هنا بمتابعتها، تماثل تماما التعريفات المعيارية - التي ظهرت فيما تلا ذلك الحدث - للموضوع العلمي المعروف بالأثر الفني؟ ذلك الأمر يكتنفه الشك. وأحد أسباب ذلك أن الرأس جُلبت عن قصد كقطعة فريدة ، وكانت أهميتها محل جدل في البداية فيما يختص بقيمتها الجمالية . وسبب آخر : أن كثيرا من الأساليب المتصلة بالبحث الأثري العلمي – الانتباه إلى تكوين المادة، ونمطها، والموقع المغلق – دخلت حقل المصريات بعد ذلك بكثير، أثناء العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر. ومع ذلك، كان لكثير من العناصر الهامة لخطاب الأثر الفني، في شكلها الوليد، دور في المعاملة الجديدة لرأس ممنون، وبينما تغيرت معاملتها على مدى الفترة الأولى من القرن التاسع عشر، فقد تطورت تلك العناصر أيضا. ولهذا السبب، هي حالة مفيدة لاستكشاف العمليات التي تبين كيف تراجعت المعاملات التي كان يقوم بها جامعو الآثار القديمة أمام التطبيقات الجديدة، كيف تحول ما قبل العلم ليصبح علما.

لم تكن لغة الأثر الفني – التي ظهرت في نفس الوقت مع اقتناء رأس ممنون – مجرد وصف لمجموعة من القطع الأثرية، فقد قامت هذه اللغة بتنظيم الأشياء المدرجة بهذا الوصف داخل نوع معرفي جديد، واعتبرت أنها تنتمي لنوع جديد من المؤسسات ذات القدرة التفسيرية. وكلغة تضع مطالبة بضم أشياء إلى هذا الوصف، كان خطاب الأثر الفني معياريا على نحو استثنائي، حيث إنه يدل ضمنا على دعاوى الملكية، وفي ذات الوقت يتنصل منها. فالاستيلاء والملكية فكرتان رئيسيتان في قطار أوراق رأس ممنون، لكن فكرة أن الأثر الفني ينتمي لمن أخرجه أو جلبه مأخوذة كشيء مسلم به حتى إنه من النادر ذكرها بوضوح. وفوق ذلك، لا نجد أيا من الوكلاء – الرحالة، المقتنين، القنصل، الأمناء – المتورطين في الحصول على رأس ممنون ونقلها إلى لندن يذكر - في أي مكان - الزعم بملكيته للقطعة. وبالمثل، بينما قد تكون رأس ممنون وصلت إلى حيازة المتحف البريطاني ، فليس ثمة ادعاء بأنها ملكية سواء من قبل أي شخص هناك أو أي شخص متورط في الأفعال التي انتهت بنقلها إلى إنجلترا. وبهذا المعنى، ليس هناك فعل يرسخ بشكل قاطع ملكية المتحف البريطاني للقطعة. ولا تحاول مصادر المتحف شرح لماذا تنتمي القطعة عن حق إلى المكان الموجودة فيه ؟ ولا تنجح سوى في إخبارنا كيف وصلت هناك. وهكذا، فإن إحدى المفارقات المثيرة للسخرية للأثر الفني كمنتج ثقافي أنه قد يكون في رعاية أولئك الذين يدَّعون أنهم أفضل الأطراف قدرة على حمايته ودراسته، ولكنه ليس ملكا لهم . ووفقا لخطاب الأثر الفني، إذا كان لرأس ممنون أن تكون ملكا لأحد، فإنها ملك للحضارة أو الإنسانية بالمعنى المجرد. وبهذا المعنى، فإن المتحف البريطاني لا يزعم أنه مالك القطعة، وإنما هو فقط القيِّم عليها.

إن قصة جلب وإخراج تمثال ممنون النصفي من مصر تروي حركة قطعة أثرية خلال الزمان والمكان، كما تروي ظهور تطبيقات مؤسسية جديدة لثقافة تقوم على شكل الأثر الفني. ولكن، هناك سؤال واضح يلازم هذه الرواية عن رأس ممنون : هل كانت عملية إضفاء صفة الأثر الفني أيضا عملا من أعمال السرقة ؟

وثمة ما يغري باعتبار الاقتناء نوعا من أنواع السرقة ، على الأقل ما دام أولئك الذين تورطوا في الحصول على رأس ممنون كانوا يعرفون (أو يفترضون) أن الأهالي لا يقدِّرون قيمتها الحقيقية، وهكذا كان يمكن التغلب عليهم لتسليمها دون تعويض عادل. إن حقائق عملية التبادل تبدو مناسبة للتعريف الأكاديمى لجريمة اللصوصية. ولكن رغم أن القصة التي رويتها معروفة جيدا (في الواقع)، كيف حدث أنه لم يكن أبدا ثمة إجماع (فضلا عن أية اعتبارات جادة) على أن الفعل قد أنجز بسوء نية، أو أنه كان ذا طبيعة إجرامية ؟ إن نقص الإجماع ليس بسبب أن هذه الحيازة كانت استثنائية مقارنة بما حدث بعد ذلك . على العكس، فإن أسلوب إضفاء صفةِ الأثر الفني والذي استخدم لنقل رأس ممنون من موطنها أصبح هو قاعدة الاقتناءات ، وتكرر مثال هذا الأسلوب ، مع تنويعات بالطبع ، طوال القرن التاسع عشر.

وكثيرا ما وجهت الإدانة والاستنكار إلى هذا النوع من اقتناء الآثار القديمة ، سواء من جانب الأوروبيين الذين كتبوا في ذلك الوقت أو في عقود أخرى تالية[١١٩]. ولكن لأن هؤلاء الأفراد الذين ينتقدون كانوا يعملون على مسافة بعد من مراكز السلطات الخاصة بعلم المصريات والسلطات المتحفية، فقد جرى تجاهل أصواتهم على نطاق واسع. وبالمثل، لأسباب سوف أناقشها في الفصول التالية، لم تكن هناك محاولة جادة من أي نوع من جانب المصريين أو الحكومة المصرية لاستعادة القطع التي أخذت في القرن التاسع عشر، ولا ينبغي أن نتوقع منهم أن يفعلوا ذلك[١٢٠]. هذه اللامبالاة المصرية الواضحة تجاه الاعتداءات على حيازات الآثار تؤدي وظيفة هامة في القصص التقليدية لعلم المصريات، وقد سارت شوطا في دعم الزعم بأن الاستيلاء على الآثار الفرعونية لا يمكن اعتباره سرقة. وجزء هام من هذا الجدل، الذي أعيدت قولبته منذ سنوات ١٨١٠ حتى الحاضر، يقول إن موقف المصريين من الآثار الفرعونية يتسم بما هو أكثر من عدم المبالاة : فهم كمسلمين يؤمنون بضرورة تحطيم التماثيل، وهم كفلاحين يسود بينهم الجهل، فهم يمثلون تهديدا خطيرا لحياة القطع الأثرية. وفي هذه الرواية، يظهر الاستيلاء الأوروبي على الآثار كأفعال استرداد، وليست سلبا لملكية آخرين. وما أن وُضعت القطع في موقعها الجديد في أوروبا، اتجهت لغة المحافظة لمد هذا الخيط

من التفكير والمساعدة على دعم فكرة الحكومات المحلية السيئة (في أماكن مثل مصر) لا سبيل إلى علاجها إلا عن طريق التدخل الأوروبي. وكما سوف نرى، فإن فكرة أن المصريين لم يكونوا مهتمين أو لم يكن باستطاعتهم الحفاظ على آثارهم كان لها جذور في سوء تعريف متعمد للتقاليد المصرية والإسلامية البديلة والخاصة بالتفكير في الآثار الفرعونية وتقديرها. وبتعبير آخر، إن المخاوف من النزعة الإسلامية لتحطيم التماثيل ومن جهل الفلاحين كان لها دور مفهوميّ هام في مزاعم التدخل الاستعماري. لأن الاستيلاء صُوِّر على أنه فعل حفاظ موازن لنوع التدمير الذي كان – ولا بد – هو مصير الآثار لو تركت في مكانها، وكان ينظر إليه – ولا يزال – على أنه فعل مشروع بشكل ما. وفي ضوء خطاب الحفظ، نادرا ما يوصف موضوع الاستيلاء على الآثار كفعل غير مشروع.

وهكذا، هل كان إضفاء صبغة الأثر الفني المتحفي على رأس ممنون نوعا من السرقة؟ إن هؤلاء الذين يصفون هذا التاريخ لحيازة الآثار على أنه سرقة يقتصر نقدهم إلى حد كبير على الادعاءات الخاصة بحقوق الملكية[١٢١]. ورغم ذلك، أريد أن أحتج هنا بأن مثل هذه الادعاءات تفشل في تصور طريقة العمل الخاصة التي يسير على نهجها الاستيلاء والتي استمرت تحت لافتة الأثر الفني وتأسست على استمرار انطباعين ليسا خاطئين تماما: فمن ناحية، كانت التعاملات القانونية والتجارية التي تسري فيما يختص بجمع الآثار ملتبسة للغاية ، ومن الناحية الأخرى ، كان الاقتناء فعلاً بهدف الحفظ . وهنا يبدأ المرء في رؤية كيف أن خطاب الأثر الفني لم يحجب الادعاءات حول حقوق الملكية الخاصة بالآثار، ولكنه استطاع أن يغير، على نحو فعال، حقل الادعاء والنزاع برمته. فقبل سنوات العقد ١٨١٠، كان الأوروبيون يأخذون الآثار من مصر دون حتى أن يتحدثوا عن الحفظ، ودون أن يطلقوا على أنشطتهم أي شيء غير ما كانت عليه : مبادلات تجارية بين الأهالي، والدولة، والممثلين الدبلوماسيين. وهناك دلائل كثيرة على أن هذه التجارة كانت كبيرة وشكلت جزءا أساسيا من الأنشطة الاقتصادية في فترات الركود لبعض مناطق الصعيد[١٢٢]. ورغم أن نقل رأس ممنون من مكانه اعتمد على هذه التجارة، فإن أسلوب الاستيلاء كان جديدا في السعي إلى أرضية أخلاقية، ولاكتساب الشرعية كنشاط غير تجاري ويتسم بالنزاهة. كان الشكل الفريد للخطاب الأخلاقي المحيط بالاستيلاء على رأس ممنون – خطاب الأثر الفني – يجمع بين عناصر من «الخلاص»، والإيثار، والاتجاه العلمي. فإذا أخذنا هذه العناصر مجتمعة من خطاب الأثر الفني ، نجد أنها تصور السبب في أن الاستيلاء، الذي تعرض دائما للنقد، نادرا ما جرى الربط بينه وبين السرقة. ولكن، فضلا عن ذلك، توحي القدرات القوية والمستمرة

لخطاب الأثر الفني أيضا بأن أي نقد جاد للاقتناء لا يمكن أن ينحصر في ادعاءات حول أفعال السرقة خفية وفي حذر، حيث إن ما يهم هنا هو ظهور شكل جديد أكثر انتشارا للسلطة – شبكة تصل بين الأشياء المادية والأفراد من البشر، والدول القوية، والوعي المتغير بالجمال، والعمل الحقلي العلمي، ومصدر رضا المتحف. فإذا وضع هذا الموضوع في الاعتبار بالنظر إلى عدالة الاسترداد، فقد يصبح من الواضح فورا كيف أن ادعاءات السرقة تفشل في التصور الكامل للسياق الأوسع للسلطة الكولونيالية: فبينما قد يتخيل المرء حملة قانونية ناجحة لاستعادة قطع منفردة مثل رأس ممنون، فإن هذا لن يبطل الدعم الذي قدمه خطاب الأثر الفني لإنتاج تاريخ الهيمنة الكولونيالية.

تنعكس هذه الرؤى الأخيرة بوضوح في الروايات الرسمية عن نقل رأس ممنون، والتي بالرغم من أنها تتسم باللامبالاة بحقوق ملكية متفردة ؛ إلا أنها مهتمة بعمق بعلاقات القوة المتغيرة. والواقع أن المصادر الأولية التي تصف نقل رأس ممنون مشبعة بوصف السلطة الإمبريالية وتأثيراتها، وقواعدها، والتباساتها. ويمكن للمرء أن يقول أن قصة إضفاء صفة الأثر الفني على رأس ممنون تفصح أيضا عن نقطة التقاطع بين القوى الإمبريالية الأربع. وأوضحها أن اقتناء رأس ممنون حدث في سياق التنافس بين الإمبراطوريتين البريطانية والفرنسية. وبالفعل، رأى وكلاء الاقتناء أن المنافسة بينهم تدور حول الأماكن والأشياء، حول مناطق النفوذ التي يمكن أن تهيمن عليها أي الإمبراطوريتين. ولم تكن اهتمامات الاقتناء منفصلة عن الأنشطة الدبلوماسية لأي من الإمبراطوريتين؛ وفضلا عن هذا، نظمت القدرة العسكرية لكل منهما لإنجاز المهمة. هذه المنافسات في مصر أعيد إنتاجها بوعي في المجموعات المتحفية لعاصمة كل إمبراطورية. وفي نفس الوقت، حدثت المنافسة البريطانية - الفرنسية على الآثار في مناطق تابعة لإمبراطورية ثالثة. كانت قبضة الإمبراطورية العثمانية على شمال أفريقيا قد ضعفت بالفعل بحلول سنوات العقد ١٨١٠، ورغم أن مصر ستظل لمائة عام أخرى تحت السيادة العثمانية ثم تحت سيادة عثمانية اسمية ، ورغم أن رواية بلزوني تروي قصة الطريقة التي يمكن بها توجيه السلطة البريطانية إلى مصر العليا والنوبة ؛ فإن حقيقة الحكم العثماني موجودة في كل صفحة منها. ورغم أن وصف بلزوني للحكم العثماني ربما كان مدفوعا بحقيقة أنه اضطر للتفاوض مع مسئولين محليين خلال أسفاره، فإن مركزية الحكم العثماني في روايته تتجاوز مجرد الوصف. وبالنسبة لبلزوني وسولت، كانت كل إمبراطورية تدل ضمنا على مجموعة من القيم الأخلاقية المحددة. فإذا افترض هذان المؤلفان أن الإمبراطورية البريطانية ديناميكية، ذات عقل مفتوح، وكفء، وعقلانية، فقد رأوا الإمبراطورية العثمانية راكدة، طاغية، فاسدة، وجاهلة. لم

يكن هناك جديد في هذا النوع من المعنويات الشرقية إلا بالنسبة للدور الوسيط الذي لعبته أطياف إمبراطورية رابعة في رواية بلزوني – مصر الفرعونية. وبمختلف المعاني ، كان ظل الإمبراطورية القديمة هو الذي دفع إلى الاقتناء في المقام الأول[١٢٣]. وبلا شك، هناك قسم كبير من القيم الجمالية والتاريخية التي تراكمت في أشياء مثل رأس ممنون مستمدة من صلتها بواحدة من أقوى الإمبراطوريات في العالم القديم. وكما سوف نرى في الفصل التالي، استطاعت الشخصية الإمبراطورية للآثار الفرعونية أن تضغط على من يمتلكون القوة الكافية التي تمكنهم من الاحتفاظ بها في قبضتهم .

أوزيماندياس

قابلت مسافرا قادما من أرض عتيقة
قال: «ساقان هائلتان من الحجر، بلا جسد
تقفان في الصحراء. وبالقرب منهما على الرمال
ترقد أطلال مبعثرة، نصف مطمورة، لوجه تمثال
تقطيبته وفمه المتغضن، وسخرية آمرة ببرود
تقول إن المثّال الذي أبدعه أحسن قراءة هذه المشاعر
والتي لا تزال باقية، مطبوعة على الحجر الخالي من الحياة
وعلى اليد التي كانت تحاكيه، والقلب الذي غذاه
وعلى قاعدة التمثال تظهر هذه الكلمات
"اسمي أوزيماندياس، ملك الملوك:
انظر إلى أعمالي، أيها العظيم، واشعر بالقنوط!"
لا شيء آخر يبقى: فحول بقايا حطام...
...التمثال الهائل، قفر لانهاية له،
الرمال المستوية وحدها مترامية الأطراف".

SHELLEY, "Ozymandias"

جاء وصفي لإضفاء صفة الأثر الفني على رأس ممنون في مقدمة الجوانب المادية لعملية التحويل إلى أثر فني. وفي معظم بحثي، قرأت المصادر بطريقة فهرسية، كإشارات إلى أحداث حقيقية، وأناس حقيقيين، وقطعة أثرية حقيقية. وبالطبع، كل مصدر أيضا يقدم صورة تمثل شيئا ما. وإدراك ذلك يعني توكيد نقطة سبق الوصول إليها عن الدور الذي لعبه قطار الورق للمصدر نفسه. أي إن الأرشيفات لا تروي فقط كيف أصبح رأس ممنون أثرا فنيا ؛ لقد جُمعت أيضا لكي تضمن نفس تلك المحصلة. ولكي أؤكد الدور الجوهري الذي لعبته تلك التمثيلات في عملية التحويل إلى أثر فني، أريد أن أتأمل بإيجاز قصيدة شيلي «أوزيماندياس» ، فهي أيضا تنتمي إلى هذا الكم من النصوص المرتبطة برأس ممنون. ويمكن قول الكثير عن القصيدة، لكنني سوف أهتم فقط بثلاثة نقاط : الأولى تتعلق بكيفية وَضع القطعة في إطارِ كونها أطلالاً ؛ والثانية، تتعلق باستخدامها لعملية التشخيص، والثالثة، بكيفية أداء دورها داخل شبكة إضفاء صفة الأثر الفني .

ومن بين كل الصورِ المختلفة المتصلة برأس ممنون، لا شك أن قصيدة شيلي هي الأكثر شهرة. وقد أُلِفَتْ في سياق منافسة أدبية ودودة مع هوراس سميث، فقد تابع الرجلان، مثل كثيرين من أبناء الطبقة المثقفة في لندن، تقارير الوصول الوشيك

للرأس[١]. وتنتج القوة الأدبية للقصيدة من كيفية قيامها باستكشاف عملية إضفاء قيم الصرحية والخلود كفعل مريب لإضفاء الدلالة[٢]. وهي تصل إلى هذا التأثير عندما تصل مفهوميا بين حرفة كل من المثّال والشاعر، حيث إن كلاً منهما (بطريقته الخاصة) يبدع أعمالا فنية يقصد بها أن تعيش لما بعد اللحظة التاريخية التي صنعت فيها. ولكن - في نفس الوقت - تقوم القصيدة «أوزيمانديإس» بكشف التباس حقيقي في قضية فن صناعة المعنى، حيث إن كل فنان – المثّال الذي «يهزأ» والشاعر الذي «يسخر» – يخلق - بمعنى من المعاني - عملا له حياة خاصة به ، عملا لا يمكن اختصاره في قصد البشر الذين يصنعونه. قصيدة شيلي دراسة لإيماءة تخليد الصرح الفني ما دامت تستكشف هذه الفكرة في كل من وصفها للمثّال ، وفي قالبها الخاص كقصيدة[٣].

وكما أشار النقاد، اعتمد شيلي بقوة على روايات الرحالة مثل ديودوروس الصقلي، وبوكوك، ودينون، الذين زاروا منطقة ممنون[٤]. والحق أن القصيدة تؤكد هذه الحقيقة منذ البداية : « قابلت مسافرا قادما من أرض عتيقة / قال...». ولا يثير الكثير من الدهشة أن يسعى شيلي في كتابة قصيدته لاستلهام الكتابات المكثفة من مؤلفات الرحلات عن مصر. ولكن المذهل أن الصورة المركزية في القصيدة «الحطام الهائل» – تُؤطَّر بمثل هذه الطريقة التي تؤكد خواصها المتلقاة من شهادات الرحالة. وبفعل ذلك ، تشير القصيدة نحو سطوة التجربة في كتابة الرحلات في ذلك الوقت. ولكن ما نشعر أنه ليس محمودا تماما هو كيف تصور شيلي المكان – «صحراء»، «الرمال المستوية وحدها مترامية الأطراف» – باعتبارها خارج المجتمع البشري. وربما لم يكن يقطن معبد ممنون سكان كثيرون مثل المعابد والمقابر المصرية الأخرى في تلك الفترة، لكن من الثابت والواضح في روايات بلزوني وغيره أن المكان كان أبعد ما يكون عن «القفر». ونحن لا نقصد هنا بالطبع أن ننتقد عدم الواقعية في قصيدة شيلي، لأن القصيدة تجعل معبد ممنون خاليا من السكان. لكن من المهم أن نذكر كم تتوافق صورته مع المشهد – الذي عبر عنه بلزوني والآخرون – من أن آثار مصر القديمة ينبغي أن تفصل عن السكان المعاصرين. ولكي يقدم لنا الصورة الخيالية التي تصور الماضي العتيق على نحو مباشر ومتيسر، فإن قصيدة «أوزيمانديإس» تزيل بالضرورة القطعة الأثرية من سياقها الاجتماعي . هذا الفعل التمثيلي يعكس في جوهره التغيير الراديكالي للسياق الذي مرت به الآثار المصرية عندما وضعت تحت لافتة الأثر الفني.

ومع ذلك ، تفعل القصيدة ما هو أكثر من هذا . إن فعل الاستشهاد يضع مسافة مضاعفة بين أي مكان مسمى هنا، والمشهد الموصوف. الأطلال ترقد بعيدا عبر الزمان والمكان ، ومسافة البعد هذه يزيد منها أنها تظهر كحديث مُتَلَقًّى. ولكن، طوال تلك المسافة البعيدة التي تفصل بيننا وبين المشهد، مسافات البعد التي نرى علاماتها في الجغرافيا، والزمن القديم، والمفارقة، تقوم القصيدة بدور فحص التمثال عن قرب. بما يعني أنها دراسة لقطعة فنية، تقدم القصيدة لنا مشهدا مقربا مباشرا لوجود الأطلال. هنا ، نحن مع باحث ما بعد عصر تجار الآثار، باحث الفن الذي يدرس عن قرب القطعة المنفردة كعمل كليّ متكامل في حد ذاتها، رغم أنه ينفتح على مزيد من المشاهد التأملية. هذه الدراسة المتعمقة للوجه سرعان ما تقود إلى تأمل العلاقة بين فنان التمثال، وموضوعه، والفرعون الطاغية. توحي القصيدة بأن تمثال الملك ليس تمثالا غامضا، حيث إن نفس الإيماءة التي تشير إلى قوة الشخصية (««تقطيبته وفمه المتغضن وسخرية آمرة ببرود»») تشهد أيضا على قدرة الفنان، الذي خلق «قلبه» التمثال ، والذي استطاعت «يده»، فيما يبدو ، محاكاة موضوعه. وقد ركز النقاد على هذا الوصف للعلاقة بين الفنان والملك لكي يبرهنوا أن شيلي هنا يؤكد السلطة التي تتمتع بها الفنون الإبداعية على السياسة. لكن، للنظر إلى رأس ممنون كأثر فني، من الأوفق أن نتعرف على محاولة شيلي – في قدرته الإبداعية لوضع صور من الخيال المجرد – البحث عن سياق أصلي (العلاقة بين الملك والفنان) يمكن من خلاله تفسير جوانب ماكرة ، بل وتهكمية ، داخل عمل من أعمال الفن المصري. وبتعبير آخر : إن «الدراسة» التي أجريت في القصيدة كانت بالضبط دراسة لم يستطع مؤرخو الفن إجراءها بعد . وبهذا المعنى ، فإن القصيدة تدل مسبقا على لحظة تالية ستصبح فيها رأس ممنون أثرا فنيا ذا قيمة تاريخية ومتحفية، كما أنها تستشرف ما سوف يراه المؤرخون الذين سوف يدرسونها.

لكن هناك مفارقة أكبر، في المجاورة بين الكتابة على التمثال (««انظر إلى أعمالي، أيها العظيم، واشعر بالقنوط!»») وحالته الحالية من الحطام والإهمال. أحد وظائف هذه الكتابة هي إضفاء صوت وكلمات للقطعة الخالية من الحياة. والصورة التي تنتهي بها القصيدة تمثل صورة التمثال الهائل يتكلم ولكن لا يوجد من ينتبه لكلماته سوى الرحالة المعاصر أو قارئ الكتابة. فأي مغزى هناك في تقديم التمثال مقطباً ويتحدث ؟ وبالمثل، صور بلزوني رأس ممنون كشيء حي عندما وصفها بأنها تبتسم له لأنه يفكر في أخذها بعيدا. وصحيح أن هذا النوع من التصوير معروف بالتشخيص، لكن هذه التسمية لا تعبر بدقة عن المعنى الكامل. ومن ثم فإن ما تصفه قصيدة شيلي بتعبيرات تصويرية هو الحقيقة الفعلية تقريبا للتمثال: منتج لعمل بشري ، تمثيل لتشكيل إنساني له علاقة بالحياة

الإنسانية ، تمثيل له صلة بالقدرة البشرية. وعن طريق تخيل الجانب الحي للتمثال، تبعث قصيدة شيلي الحياة مرة أخرى في الجوانب الإنسانية للقطعة النحتية، تلك الجوانب التي كانت متجمدة في الحجر.

إن اللغة التصويرية التشخيصية للأوصاف الأدبية – عند بلزوني، وعند شيلي، وآخرين – هي تصحيح مفيد للانطباع بأن الآثار الفنية هي المنتجات السلبية لأفعال وعمليات قام بأدائها فاعلون من البشر. وتصبح تيمةً سائدةً في كثير من الأدب الأوروبي (وفيما بعد ، المصري) عن الآثار الفرعونية (خاصة الأدب المكتوب عن المومياوات). ويوحي هذا التقليد الأدبي، التشخيص، باحتمال وجود آثار للإنسان في الشيء نفسه، أو على الأقل خصائص في الأثر، مثل الفاعلية، التي نربطها في العادة بالحياة الإنسانية. والحق أن الوصف الأدبي للقطعة عادة يعود إلى هذه النقطة لكي يكشف عن شيء لا تستطيع أشكال الخطاب الأخرى أن تكشف عنه ، وبالتحديد ؛ عن أنَّ وجودها يشتبك مع حيوات البشر حولها ، وبهذا المعنى يمكن أن يقال إن لها حياة. وبهذه الطريقة، تجبرنا قصيدة شيلي على أن نتساءل ، ماذا لو لم تكن الآثار الفنية جامدة ؟ ماذا لو لم تكن مجرد أدوات أو منتجات من صنع التاريخ، ولكنها فاعلة داخله ؟ هذا السؤال الثاني قد يبدو غريبا، حيث يسير عكس الفرضية المعتادة بأن الفاعلية خاصية إنسانية فريدة . ولكن ربما يلتقط الوصف الأدبي التشخيصيّ هذا الجانب من جوانب الأثر الفني بدقة أكثر مما يفعل النثر الواقعي .

ويمكن أن نوضح غرضنا هنا بشكل مختلف: إن إضفاء قيمة الأثر الفني على رأس ممنون استتبع وقوعها في شبكة من المفاهيم، والكتابات، والعلوم، والممارسات التي تتصل عادة – وحصريا - بالبشر. أدخلت الآثار الفنية إلى مثل هذه الشبكات ، وهُضمت داخل مثل تلك المؤسسات، وساعدت أولئك الذين تحكموا فيها على إنتاج ادعاءات لم تكن فقط عن الماضي القديم ؛ ولكن أيضا عن الحاضر المعاصر. وكانت هذه الادعاءات، كما سوف نرى، ذات مضامين عميقة حول : كيف يتمكن حكام مصر المعاصرون – الكولونياليون والقوميون – من إضفاء الشرعية على سلطتهم ؟ وكما أن المعرفة والسلطة التي تنتج في العلاقة بالآثار الفنية لابد أن تصبح مشتبكة بنسيجها ، كذلك أيضا لابد أن تكون الفاعلية الإنسانية، عندما تنشأ في علاقة بالأشياء، وتشاركها بعض الحياة. ومن هذه الناحية، فإن الأثر الفني المشخَّص يردد صدى فكرة الفعلانية (*actant*)، حيث إنه يصف أيضا كيف يمكن تحقيق القوة في مادة شيء ما عندما يكون جزءا من تركيبة من العلاقات الاجتماعية والسياسية[٥]. وهكذا، فإن قصيدة شيلي (السونيتة)

تقترح أن الأثر الفني إضافة لأداء علاقات السلطة الإنسانية وموقعا ماديا داخل شبكة من القوى التي تضم البشر وغير البشر على السواء.

وهناك نقطة أخيرة تتعلق بصلة القصيدة بالأثر الفني لرأس ممنون، وقضية التشابك بين القوى. نذكر أن قصيدة شيلي تستمد من تراث طويل من كتابة الرحلات حول الآثار الفرعونية، وبهذا المعنى يمكن أن يقال أنها أثر فني في المستوى الثاني (أو في المستوى الثالث) بالنسبة للقطعة نفسها. ولكن لا شك أن نشر القصيدة قبل وصول رأس ممنون إلى لندن ساعد على إلقاء الضوء على القطعة نفسها. ونعلم أيضا أن جون كيتس زار المجموعة المصرية في المتحف البريطاني أثناء الأشهر الأولى من وصول رأس ممنون، واستلهم كتابة سبع قصائد على الأقل حول تيمات مصرية قديمة نتيجة لذلك. فهل يكون دقيقا القول بأن معنى «أوزيماندياس» مستمد من القطعة التي قيل إنها تمثلها أو أن الصورة التي أبدعتها القصيدة هي مصدر يستمد منه زائر المتحف معلومات عن الأثر الفني؟ فإذا أردنا التعبير عن وضع إطار للعلاقة بين الأثر الفني والتمثيلات بتعبيرات اللغز المألوف الخاص بالأصل والصورة، فإننا نغفل ما قد يكون جانبا أكثر أهمية، وبالتحديد، أنه عندما تتصل القصيدة بالتمثال (أو الأثر الفني والمصدر، أو الشيء وتمثيله) فإنهما يشكلان شبكة من المفاهيم، والصور، والحقائق المادية القوية بما يكفي لجعل الجمهور البريطاني يرى أن فكرة استقرار رأس ممنون الآن في لندن طبيعية وحتمية. وبهذه الطريقة، فإن قصيدة شيلي تفعل ما هو أكثر من وصف أثر مصري أو تحويل إضفاء القيمة الفنية الصرحية على العمل الأثري إلى إشكالية. وفي إضفاء القيمة الفنية الصرحية على القطع الأثرية الفنية التي وجدت بمصر، تكون القصيدة جزءا من مجموعة أوسع من الشبكات التي أثرت مجتمعة في تحويل رأس ممنون إلى أثر فني. وهكذا تصبح قصيدة «أوزيماندياس» أكثر من مجرد قصيدة عن أثر. إنها مثال لـ : كيف حدث في لحظة ظهور مؤسسة علم المصريات وجنون المصريات إنه « ليس ثمة فرق بين القصص والمادة التي تروى عنها» ؟ [٦]).

الفصل الثاني
صراعات حول الآثار المصرية: فرعون في الإسلام وظهور علم المصريات

ومن عجائب البنيان الهرمان بمصر، سُمك كل واحد منهما أربعمائة ذراع كلما ارتفع دقّ، .... مكتوب عليهما بالمسند كل سحر وكل عجيب من الطب والنجوم، ويقال والله أعلم: إنهما من بناء بطليموس القلوذي الملك، ومكتوب عليهما: إني بنيتهما فمن كان يدّعي قوة في ملكه فليهدمهما فإن الهدم أيسر من البناء وإذاً خَرَاجُ الدنيا لا يقوم بهدمهما.

ابن خرداذبه، (توفي ٩١١ ميلادية)، *المسالك والممالك*

لم تمر مجهودات بلزوني وسولت للاستيلاء على الآثار الفرعونية غير ملحوظة من المصريين. فلنتأمل الوصف التالي لكبير المؤرخين المصريين في أوائل القرن التاسع عشر، عبد الرحمن الجبرتي (١٧٥٣-١٨٢٦):

ومنها [أحداث هذا الشهر، ذو الحجة ١٢٣٢هـ / ١٢ أكتوبر- ١٠ نوفمبر، ١٨١٧م] أنَّ طائفة من الإفرنج الإنكليز قصدوا الاطلاع على الأهرام المشهورة الكائنة ببر الجيزة غربي الفسطاط لأن طبيعتهم ورغبتهم الاطلاع على الأشياء المستغربات والفحص عن الجزئيات، وخصوصًا الآثار القديمة وعجائب البلدان والتصاوير والتماثيل التي في المغارات والبرابي بالناحية القبلية وغيرها. ويطوف منهم أشخاص في مطلق الأقاليم بقصد هذا الغرض ويصرفون لذلك جَمَلاً من المال في نفقاتهم ولوازمهم ومؤاجراتهم[١].

ومن المعروف أن الاهتمام الأوروبي بالآثار الفرعونية ليس مركزيا في كتابة الجبرتي، ونادرا ما يذكره في يومياته عن مصر[٢]. ولكن عندما يذكر الاتجار الأوروبي بالآثار، يلجأ إلى نغمة مليئة بالارتياب. وقد شهد وصول تمثال ممنون النصفي إلى مرفأ القاهرة:

وأحضروا (تلك الطائفة من الإفرنج الإنكليز) أيضًا رأس صنم كبير دفعوا في أجرة السفينة التي أحضروه فيها ستة عشر كيسًا عنها ثلاثمائة وعشرون ألف نصف فضَّة وأرسلوها إلى بلادهم لتباع هناك بأضعاف

ما صرفوه عليها وذلك عندهم من جملة المتاجر في الأشياء الغريبة.
ولما سمعت بالصور المذكورة فذهبت... إلى بيت قنصل بدرب البرابرة
بالقرب من كوم الشيخ سلامة جهة الأزبكية وشاهدت ذلك كما ذكرته
وتعجبنا من صناعتهم وتشبههم وصقالة أبدانهم الباقية على ممر السنين
والقرون التي لا يعلم قدرها إلا علام الغيوب(٣).

كان الجبرتي ملاحظا أريبا للسلوك الأوروبي. أثناء الاحتلال الفرنسي (١٧٩٨-١٨٠١) شارك باهتمام بالغ في المؤسسة البحثية التي أنشأها علماء بونابرت، وهو تعاون دفع ثمنه بعد خروج الفرنسيين. فالنغمة الفاترة لملاحظات الجبرتي عن الآثار الفرعونية تصبح ذات مغزى في ضوء أُلفَتِه العميقة مع العادات الفرنسية . ورغم أننا قد نفترض أن الجبرتي اطَّلع على المناقشات الأوروبية حول القيمة الجمالية والتاريخية للآثار، فإن اهتمامه يتركز أكثر على أنشطة الجامعين وليس على الآثار نفسها. فهو يرى اقتناء الأوروبيين للآثار نوعاً من التجارة الغريبة.

وبالمقارنة مع أوصاف الرحالة الأوروبيين، نجد أن وصف الجبرتي للآثار المصرية عابر. فلا اسم يُذكر لشيء منها. ولكن لا يمكن أن يُقال إن وصف المؤرخ يدل على عدم الاكتراث. فلغته تنم عن اهتمام بالآثار، غير أنه اهتمام يختلف عن اهتمام الأوروبيين. إن نغمة الجبرتي وهو يتحدث عن أنشطة الإنجليز مستنكرة، بل ومزدرية. بحثهم في المقابر والمعابد ليس معرفة حقيقية، بل مجرد تفاهة، إنفاقهم تبذير وإسراف. والأهم، إنَّ ما كان بلزوني وسولت يَريانه كنزاً ثقافيا ؛ يرى المؤرخ المصري أن فيه دلالةً دينية : فهو صنم. وكلمة «صنم» – التي تدل على تمثال صُنع بهدف عبادته – تدل على كثير من الازدراء ، حيث تتصل بـ «الطاغوت»، و»الشرك»(٤). وبهذا المعنى، يرمز مظهر الكلمات إلى اختلافٍ عن الاعتبارات الأوروبية المعاصرة للآثار، التي كانت محايدة، وربما لا مبالية، فيما يختص بالمضامين الوثنية للآثار الفرعونية. ومن الموقف المعياري الجمالي أو التاريخي لتجار الآثار الأوروبيين، سواء في الحقل أو في المتحف، لم تكن الدلالات الدينية الأصلية لمثل هذه الأشياء في أهمية ما يمكن أن تقوله الحضارة التي أنتجتها. لكن إشارة الجبرتي إلى التمثال القديم كصنم تُظهر أنه ، من وجهة نظره، هناك أهمية لكونها من إنتاج حضارة وثنية . ويعبّر الجبرتي عن تقدير للآثار، ولكنه تقدير لأشياء تدل على عظمة الله . فهو يتأمل تلك الأشياء من ثلاثة جهات على الأقل : في مقدمتها - ضمنيا - صلتها بالماضي الوثني ، ثم يتعجب من روعة صنعها ، ثم يقدرها كعلامات مادية تشير بوضوح إلى وجود عالم ميتافيزيقي أكبر.

ولا تشير تعليقات الجبرتي أبدا إلى بداية العلاقة بين المصريين والآثار الفرعونية.

كان الماضي الفرعوني يحظى لقرون طويلة بوضعية بارزة ، رغم أنها غامضة غالبا ، في التراث التوحيدي لمصر. فداخل التراث اليهودي والقبطي ، كانت صورة الفرعون تتصل بالطغيان المروع. أما بالنسبة للمسلمين ، فإن هذه الشخصية تضمنت معنى الفترة السابقة على الإسلام، والتي اتسمت بالجهل، والغفلة، والشرك، والعصبية القبلية. وبقدر ما كانت تتصل بعصر من الرخاء الكبير، كانت الأشياء من الماضي الفرعوني ينظر إليها بالتناوب ككنوز مخبأة، ونتاج لجهد العبيد، وطلاسم ذات خصائص سحرية. وفي نفس الوقت، كانت الآثار تثير قضايا لاهوتية هامة : فمن ناحية ، كانت ضاربة في الزمن بما يشير إلى تجاوز المعدلات الزمنية للإنسان العادي ، وإلى الخلود والتقديس، ومن الناحية الأخرى ؛ فإن أصلها الوثني وحالة الدمار التي هي عليها توحي بتفاهة الجهد البشري في هذا العالم. وتتجمع حول هذه العلامات مفاهيم «العبر والعجائب». وهكذا، فإن الخلطة المعقدة من الشَّكِّيةِ عند الجبرتي فيما يختص بالآثار القديمة ، وتقديره لها، لم يكن جديدا. وعلى العكس، فهو يشير إلى تراث لتأمل الآثار الفرعونية يظهر في أعمال الأجيال السابقة من المؤرخين والفلاسفة والرحالة المسلمين.

ورغم ذلك، ينبغي قراءة وصف الجبرتي كوصف معاصر فريد من حيث إنه يدل على مواجهة بين هذا التراث الإسلامي الخاص بالآثار الفرعونية، والخطاب الأوروبي حديث الظهور حول الآثار. وسوف يكون من الخطأ أن نقول أن الخطاب الثاني قد محا الأول، فقد ظل الخطاب الديني حول الآثار الفرعونية مصدرا قويا للخلاف، خاصة في الفكر الإسلامي في مصر طوال القرن العشرين، كما سوف نرى فيما بعد. لكن المؤسسات الأوروبية الجديدة لحفظِ الآثار وتقديرها كانت في حالة صعود على نحوٍ لا يمكن إنكاره في الوقت الذي علّق فيه الجبرتي على بلزوني وسولت . وفي عام ١٨٣٠، كانت هذه المؤسسات قد تطورت ووصلت إلى نقطة بدأت فيها تدفع الخطاب الديني إلى هوامش التحفظات الثقافية الأكبر حول دلالات الآثار القديمة في مصر . ونص الجبرتي علامة على نقطة تحول ، تقع بين تقليد قديم حول الآثار الفرعونية ، والمواقف والممارسات الإفرنجية التي سرعان ما سوف تسود والتي يرفضها المؤلف بكل وضوح.

القسم الأول من هذا الفصل يبدأ باستعراض تراث الكتابات العربية - الإسلامية حول الآثار الفرعونية في مصر والذي تتضمنه الفقرة السابقة. إن صورة مصر القديمة معقدة داخل التعاليم الإسلامية : فهي ترتبط بفرعون، وهو شخصية فريدة تتصف بالغرور والإثم في القرآن؛ لكن آثاره – منتجات حضارة قديمة تميزت بالعلم والثقافة – هي أيضا

علامات وعجائب تستدعي دراسة عن قرب. وفي عصر الجبرتي، كان هناك تراث طويل من الأساطير عن العصور الفرعونية في رسائل العرب، بعضها مستقىً من مصادر إغريقية ورومانية قديمة، وبعضها تطوربما يتماشى والتعاليم الدينية وأفكار الرحالة المسلمين، ولكن البعض تطور على نحو أكثر محلية(٥). ولا شك أنه، في سنوات العقد ١٨١٠، كان هذا التراث يفرض نفسه كأي من النظريات الأوروبية المعاصرة عن الماضي الفرعوني.

والقسم الثاني من هذا الفصل يضع التراث العربي الإسلامي في مقابلة مع ظهور علم المصريات في أوروبا. في الفصل الأول، وضعت الخطوط العامة لاقتناء الآثار الفرعونية في لحظة كانت دلالاتها التاريخية لا تزال غالبا موضع تخمين. وكانت الادعاءات الأخلاقية لشرعية اقتناء الأوروبيين للآثار لا تقوم على تفوق في معرفة الماضي، وإنما على تكنولوجيات متفوقة للعرض والحفظ. وقد تغير التوازن عندما استطاع شامبليون فك شفرة الكتابة الهيروغليفية في سنوات العقد ١٨٢٠. وفي ذلك الوقت، أصبح من الممكن وضع روايات مؤكدة عن ماضي مصر القديمة. وبدأ علم المصريات يحل محل حماس جمع الآثار والاتجار بها. في الفصل السابق ناقشت كيف كان التحكم في الآثار الفرعونية يساء استخدامه من جانب المصريين في سنوات العقد ١٨١٠. وفي هذا الفصل أبحث كيف قاد التحكم في الآثار إلى أساليب متزايدة الدقة في التفسير خلال سنوات العقد ١٨٢٠ وما بعدها. وأفضل مثال هنا – بالطبع – حجر رشيد ، الذي أخذته سفينة حربية بريطانية من مصر بعد خروج الفرنسيين في ١٨٠١. وبإدراك حقيقي للغاية، لو لم يستطع العلماء الأوروبيون حيازة وتأمين القطعة الأصلية على نحو مادي ومؤكد (التي وضعت في المتحف البريطاني) والنسخ المقلدة (في متحف اللوفر)، فربما ما تمكنوا من حل شفرة اللغة المصرية القديمة في ذلك الوقت. ولكن، منذ اللحظة التي عُثر فيها على الحجر، لم يكن ثمة شك من أي نوع في أنه «ينتمي» – عن حق - إلى الأوروبيين وليس إلى المصريين. فلم يؤدِّ وضع اليد على الآثار والتحكم فيها فقط إلى اختراقات في التفسيرات، ولكن هذه الاختراقات أضافت المزيد من الذخيرة الأخلاقية إلى المجادلات حول الاستيلاء على الآثار. وفي ضوء ذلك، من المستحيل تبسيط أو حل التعقيدات في الحقل المفهومي لعلم المصريات فيما يتعلق بالآثار المادية التي درسها، أو الميادين الاجتماعية والسياسية التي جرى التعبير فيها عن مزاعم الملكية والصراع حولها. هنا، يمكن رؤية العواقب الأوسع لخطاب الآثار الفنية: هذا الخطاب لم يخلق فقط شكلا جديدا من المعرفة، هو علم المصريات، ولكنه أيضا خلق طرائق جديدة لفهم علاقات القوى الإمبريالية التي تكفل هذا العلم الأوروبي، والذي ربما هو

أول فرع علمي أكاديمي يعتمد تماما على الهيمنة الكولونيالية. والواقع أن العلم الجديد أمد بثقة في التفسير لم تكن قاصرة على الآثار الفنية القديمة: فهناك احتجاجات بأن تفوق علوم التفسير الأوروبية حاسمة في تطوير وعي كولونيالي أوسع بأن الأوروبيين، وليس المصريون، هم الذين يعرفون مصر أفضل. وكان توسع المعرفة حول مصر القديمة يعني تأييد المطالبات الأوروبية بحكم مصر الحديثة، وهي مناقشة تتطور في القسم الثالث من هذا الفصل.

الفرعون

﴿ وَلَقَدْ جَآءَ ءَالَ فِرْعَوْنَ ٱلنُّذُرُ ﴿٤١﴾ كَذَّبُوا۟ بِـَٔايَٰتِنَا كُلِّهَا فَأَخَذْنَٰهُمْ أَخْذَ عَزِيزٍ مُّقْتَدِرٍ ﴿٤٢﴾ ﴾

(سورة القمر، ٤١-٤٢)

ربما لا يتكرر ذكر قصة في القرآن بقدر ما تتكرر قصة المواجهة بين موسى وفرعون[٦]. وباعتبار المكانة البارزة لهذا الحدث، هناك تراث ثري من التفسيرات حول شخصية الفرعون في الإسلام[٧]. ويوحي النص بسياقين لتفسير الفرعون بينهما اختلاف طفيف، وكلاهما يدل على عدم الرضا عنه. هناك الكثير من الآيات في القرآن تركز على مواجهة فرعون مع موسى، وبالتالي، مع الله. وفي كل هذه الآيات، يجسد الفرعون مثالا مصريا تاريخيا وفريدا لغرور رفض السلطة الإلهية. وفي كثير من روايات تلك المواجهة، يوصف الفرعون بأنه مستكبر، ومسرف، ومفسد، وطاغية.

ولكن، من الممكن أن نقول: إن مصدر فساده الأخلاقي هو «العُلُوّ والطغيان» [٨]. فعندما يواجهه موسى، يرفض الفرعون الأدلة على وجود الله باعتبارها مجرد سحر وشعوذة. ومع الإصرار على ألوهيته، يعلن فرعون: ﴿ وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرِى ﴾[٩]. وبعد مشاهدة المعجزات التي يقدمها موسى ، يتحول ابن الفرعون وآلاف من السحرة المصريين إلى دين موسى، ولكن، رغم كل صلاحهم يظلون أقلية. وحتى بعد أن يصيب الله مصر بالمجاعة، والفيضانات، والجراد، والضفادع، يظل الفرعون متحديا عنيدا. وليس السبب أن الفرعون والمصريين لا يرون أن هذه البلايا علامات على قوة إله إسرائيل. ففي كل مرة يتحدون فيها موسى، وكل مرة يريهم الله قوته في المقابل، يتبينون حقيقة رسالة موسى. ولكن في بداية كل مرة، ينسى الفرعون

الدرس الذي يعطيه الله. وربما لهذا السبب ليس هناك مثال للكفر أفضل في القرآن من شخصية فرعون[١٠]. ورغم أن القرآن يصف بعض الأفراد من قدماء المصريين بأنهم صالحون - خاصة فرعون قصة يوسف – فإنه يصور شخصية فرعون موسى بأنه شرير على نحو فريد[١١].

وتظهر شخصية هذا الفرعون أيضا كجزء من سلسلة أطول من القدماء الذين رفضوا رسالة الله، مثلما نجد – مثلا – في الآيات الأولى من السورة (٦٩ - سورة الحاقة) :

﴿ ٱلْحَآقَّةُ ﴿١﴾ مَا ٱلْحَآقَّةُ ﴿٢﴾ وَمَآ أَدْرَىٰكَ مَا ٱلْحَآقَّةُ ﴿٣﴾ كَذَّبَتْ ثَمُودُ وَعَادٌۢ بِٱلْقَارِعَةِ ﴿٤﴾ فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُوا۟ بِٱلطَّاغِيَةِ ﴿٥﴾ وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا۟ بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ﴿٦﴾ ﴾ (سورة الحاقة [٦٩] : ١-٦).. ﴿ وَجَآءَ فِرْعَوْنُ وَمَن قَبْلَهُۥ وَٱلْمُؤْتَفِكَٰتُ بِٱلْخَاطِئَةِ ﴿٩﴾ فَعَصَوْا۟ رَسُولَ رَبِّهِمْ فَأَخَذَهُمْ أَخْذَةً رَّابِيَةً ﴿١٠﴾ ﴾ (٩-١٠).... ﴿ لِنَجْعَلَهَا لَكُمْ تَذْكِرَةً وَتَعِيَهَآ أُذُنٌ وَٰعِيَةٌ ﴿١٢﴾ ﴾[١٢]. (١٢)

لا يظهر فرعون هنا كشخص أنكر قدرة الله، ولكن كرمز لمصر القديمة بشكل عام، والتي هي نفسها واحدة فقط من عدد من الحضارات الوثنية الأخرى التي ذكرت في القرآن، مثل ثمود وعاد[١٣]. هذه القائمة من الحضارات القديمة هامة في موضوع رئيسي آخر في النص، وبالتحديد، أن الله طوال التاريخ، قد كشف حقيقته من حين لآخر لشعوب رفضتها أو ظلت لا مبالية بها. ولمثل هذه الشعوب، هناك عقاب خاص: الدمار. لقد كانت أطلال الحضارات القديمة دليلا ماديا قائما على ذلك.

وفي نفس الوقت، ظلت الآثار الصرحية لقدماء المصريين قرونا طويلة، خاصة الأهرام، ذات مكانة بارزة في كتابات المسلمين من الفلاسفة والمؤرخين والجغرافيين. وفي هذا التراث تتصل أهميتها (رغم أنها لا تقل) بقصص استكبار فرعون. كما أن أطلال الحضارات القديمة تشير، بدرجة ما، إلى تفاهة مجهودات الإنسان لتجاوز الزمن. وبالمثل، تؤكد الأطلال إحدى العقائد المركزية في الإسلام، وهي أن الله باقٍ بعد فناء العالم المخلوق[١٤]. وفي ضوء ذلك، فإن البقايا المادية لآثار الفرعون، مثلها في ذلك مثل أطلال ثمود وعاد، تفيد (سلبيا) التحذير الموجه لهؤلاء الذين يرفضون رسالة الله و(إيجابيا) تشجيع المؤمنين على التمسك بعقيدتهم : ﴿ ۞ وَلَقَدْ وَصَّلْنَا لَهُمُ ٱلْقَوْلَ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴿٥١﴾ ٱلَّذِينَ ءَاتَيْنَٰهُمُ ٱلْكِتَٰبَ مِن قَبْلِهِۦ هُم بِهِۦ يُؤْمِنُونَ ﴿٥٢﴾ وَإِذَا يُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ قَالُوٓا۟ ءَامَنَّا بِهِۦٓ إِنَّهُ ٱلْحَقُّ مِن رَّبِّنَآ إِنَّا كُنَّا مِن قَبْلِهِۦ مُسْلِمِينَ ﴿٥٣﴾ ﴾[١٥]. والتعبير «لعلهم يتذكرون» مترجم في

النسخة الإنجليزية بما يعني أنه «تحذير»، وليس مجرد تذكرة. والتذكر فكرة رئيسية في هذه الآيات، كما هي في القرآن كله. وهي مرتبطة بالتوكيد التشاؤمي بأن البشر يميلون للنسيان ، وخاصة نسيان كرم الله ورحمته . ومن أهم أمثلة النسيان في القرآن مثال الشعب اليهودي ، الذين ما إن تحرروا من قيد فرعون، حتى نسوا من الذي أنقذهم وعادوا إلى عبادة العجل الذهبي. وفي هذا البيان، يعتبر النسيان علامة ليس فقط على الضعف المتأصل في الطبيعة البشرية، ولكن أيضا على ضعف العقيدة. هذا النوع من الضعف أساسي لمفهوم «الكفر»، الذي لا يعتبر مجرد مسألة عدم إيمان، ولكن أيضا فعل عدم الاعتراف برحمة الله، وهذا هو الذي يعتبر عقوقا أساسيا[١٦]. ويمتلئ القرآن بأمثلة تذكير المؤمنين بعدم النسيان – وبهذا فإن «التذكير» أحد الموضوعات المركزية في القرآن. والذاكرة هنا لا تشير ببساطة إلى المَلَكَة العقلية، ولكن أيضا إلى الفعل الإرادي، جهاد معنوي للتذكر رغم الميل المتأصل في الإنسان للنسيان. ولهذه الأسباب، فإن الأطلال لها دور مزدوج : فهي تقوم بوظيفة دليل ماديّ على التاريخ الوثني الذي يتكرر ذكره في القرآن، وكمادة للتذكر لكيلا ننسى مغزى أحداث الماضي.

ورغم وجود افتراض عام منذ زمن طويل أن الثقافة الإسلامية في قلبها تؤمن بتحطيم التماثيل، فإن كمية كبيرة من المؤلفات حول الموضوع توحي بأن التقوى الإسلامية ليست موجهة بشكل مباشر ضد الصروح والآثار قبل الإسلامية بأي نمط ثابت[١٧]. وعلى العكس، كثير من المؤلفين الكلاسيكيين يؤكدون أن آثار الحضارات القديمة هي عبرة للمسلمين يعتبرون بها[١٨]. وهذا صحيح خاصة بالنسبة لأولئك الرحالة والمؤرخين الذين بحثوا موضوع الآثار الفرعونية.

وعلى سبيل المثال، في النوع الأدبي الكلاسيكي «أدب الفضائل» ، الذي يسجل «فضائل» بلد ما بشكل شامل ، تحظى الآثار الفرعونية بصورة كبيرة لأنها تقوم بدور العِبَر المأخوذة من التاريخ ، للتأمل والاعتبار[١٩]. وفي الكتابات حول الآثار الفرعونية في الأدب العربي الكلاسيكي ، يتكرر هدف الدرس المستخلص كثيرا في العناوين[٢٠]. وهذا الأدب ، الذي يشمل الجغرافيا والعلوم والتاريخ، يطمح إلى جمع كل ما كان معروفا عن مصر القديمة أثناء العصر الوسيط، والمستمد من المصادر الإغريقية ومن أفضل القصص التاريخية الكلاسيكية الإسلامية . ومن بين العناوين الكثيرة ، تبرز ثلاثة منها لما تحمله من تعليق مفصل وموسع حول الآثار الفرعونية: كتاب «***أنوار علويّ الأجرام في الكشف عن أسرار الأهرام*** « ، لجمال الدين الإدريسي (توفي تقريبا ١٢٥١م)؛ وكتاب ***الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر***، وهو كتاب

يروي رحلة الطبيب العباسي عبد اللطيف بن يوسف البغدادي (توفي، تقريبا، ١٢٣١م)؛ و«*رسالة عن الأهرام*» لجلال الدين السيوطي (توفي، تقريبا، ١٥٠٥م) [٢١]. ورغم أن هذه المؤلفات تختلف في الأسلوب والنوع، فإنها تقدم رسالة مترابطة وإن كان بها بعض التكرار: إن أطلال مصر القديمة لابد من تأملها لما تقدمه من دروس وعبر.

ورسالة الإدريسي حول الأهرام تبدأ بذكر الهدف المرجو منها: «الحمد لله الذي جعل ما أبقاه من مشيد الأعلام وشواخص المعالم والآثار صحفا نواطق، وإن كن صوامتَ، بالعبر لأولي الاعتبار» [٢٢]. فالإدريسي يرى أن الأهرام تعتبر من «مشيد الأعلام وشواخص المعالم والآثار»، الأمر الذي يجعلها «صحفا نواطق، وإن كن صوامت، بالعبر لأولي الاعتبار». والفصل الأول من رسالة الإدريسي يقدم فكرة أن الآثار «عبر» تدعو المؤمنين للتفكير في مصير أولئك الذين رفضوا رسالة الله ، وفي الفقرات الافتتاحية ، يقتبس ، من بين الآيات القرآنية الأخرى، الحض على ﴿قُلْ سِيرُوا۟ فِى ٱلْأَرْضِ ثُمَّ ٱنظُرُوا۟ كَيْفَ كَانَ عَـٰقِبَةُ ٱلْمُكَذِّبِينَ ﴿١١﴾﴾ (الأنعام : ١١) [٢٣]. ويذهب الإدريسي إلى ذكر الفوائد الأخلاقية لزيارة الآثار، والتي تتراوح دروسها من التاريخ والعلوم إلى قضايا الإيمان والحقائق الميتافيزيقية. ويشير المؤلف إلى قصة المغربي الذي ذهب في رحلة حج إلى مكة، وبعد عودته إلى بلده يسأله أستاذه الصوفي «حدثني عن أهرام مصر بما رأيته» . فيجيب أنه لم يرها ، فيوبخه أستاذه بشدة . وتنتهي القصة بأن الرجل بعد أن تلقَّى هذا التوبيخ ، عاد إلى القاهرة ليصلح خطأه [٢٤]. تلك القصة الطبيعية جدا في حضِّها عند الإدريسي حتى إنها تمثل تقريبا إلزاما شرعيا بزيارة وتأمل الآثار [٢٥].

أطلال وأعجوبة

إن جزت بالهرمين قل كم فيهما   من عبرة للعاقل المتأمل

أحمد بن محمد (توفي ١٤٨٢م، تقريبا)(*)،

كما جاء في جلال الدين السيوطي، حسن *المحاضرة*.

وهكذا، فإن أطلال مصر في الأول والآخر مرتبطة بفكرة العبر التاريخية التي، بتشجيع التأمل والاعتبار، قد تخفف من تأثير طبيعة النسيان والكفر المتأصلة في الإنسان. لكن رغم أن ممارسة تأمل الآثار الفرعونية كانت تعتبر في الحقيقة واجبا دينيا

(*) وهو المعروف بشهاب الدين المنصوري [المترجمة].

في كتابات الفيلسوف والمؤرخ المسلم، فقد كانت أيضا مرتبطة بتقليد أدبي أقدم، ألا وهو «بكاء الأطلال». في كثير من القصائد الكلاسيكية، تقوم الأطلال بدور مجازي هام: فالشاعر – بشخصيته الشعرية - يقف عند البقايا المادية لأماكن السكنى في الماضي والتي يستعيد بها أحداثا وأشخاصا يرتبطون بذلك الوقت والمكان. ومثل القصائد الأخرى قبل الإسلام، فإن قصيدة لبيد بن ربيعة (تقريبا ٦٠٠م)، تبدأ بمثل تلك الصورة:

عفـــت الديـــار محلّهـــا فمقامهـــا ... بمنىً تأبّـــد غوْلُهـــا فرجامُهـــا
فمدافـــع الرّيّـــن عُـــرّيَ رسمهـــا ... خلقا كما ضمن الوحـــيَّ سلامُها
وجلا السيـــول عن الطلـــول كأنّها ... زبرٌ تجـــدّ متونهـــا أقلامهـــا
أو رجـع واشمـــةٍ أسـفّ نؤورهـا ... كففا تـعـرّض فـوقـهـنّ وشـامـهـا[٢٦]

كانت الأطلال، في الثقافة الصحراوية الشفاهية الخاصة بالجزيرة العربية قبل الإسلام، هي صور الذاكرة، والكتابة، وإمكانية الثقافة[٢٧].

وأهمية الأطلال في هذا التراث الأدبي التقليدي لا يمكن التقليل من شأنها : فبدون الكتابة، لم يكن للمعرفة حياة خارج الذاكرة البشرية[٢٨]. والقصائد العربية الكلاسيكية لا تدور فقط حول أدوات استذكار واستعادة الذكريات، ولكنها أيضا تمتلئ بالصور الملموسة للتذكير[٢٩]. إن صورة الأطلال تدل على مشكلة عسيرة للثقافة، وهي بالتحديد الاعتماد المتبادل بين الذاكرة والنسيان، بين الكتابة والمحو. فالأطلال تدرج وتسجل أقصى وجود مادي لصروح الثقافة في المشهد الصحراوي (ضرب الخيام)، وتُحوِّل تلك الإشارات إلى مجاز يحث على التصوير الأدبي. وبوضع صورة الأطلال في بداية القصيدة، يضع هذا التقليد الشعري الصراع بين الثقافة والزمن في صدر الصورة. الأطلال في هذا التقليد ليست فقط دلالة على التذكر وإمكانية الثقافة، ولكنها أيضا تشير إلى حتمية النسيان، إلى اللحظة التي يمكن فيها للصورة الشعرية ، مثل مرجعيتها، أن تتعرض للطمس بفعل عوادي الدهر وكر الزمن.

ومن ثم، ليس من المصادفة أن يصبح التقليد الشعري لبكاء الأطلال مرجعية لمناقشة الآثار الفرعونية عندما تظهر هذه الآثار في الشعر التقليدي. والنغمة عادة كئيبة ، تعكس نغمة القصائد في العصر الجاهلي، كما في هذه الأبيات حيث يتأمل المتنبي (تقريبا ٩١٥-٩٦٥م) عدم جدوى محاولات الإنسان للإبداع :

أيـن الـذي الـهـرمـان مـن بنيانه؟ من قومه؟ ما يومه؟ ما المصرع؟
تـتـخـلـف الآثــار عــن سـكـانـهـا حينا ويـدركـهـا الـفـنـاء فـتـتـبـع[٣٠]

وحتى لو عاشت الأهرام بعد الحضارة التي أنشأتها ، فإنها أيضا سوف تنهار وتندثر. في التراث الكلاسيكي، تقوم صورة الأطلال الفرعونية بدور التعبير عن الفقدان نفسه: فشكلها الحاضر قد يشير إلى بناء أصلي مسكون، ولكن اختلافها عن شكلها الأصلي – ما طالها من مظاهر التحلل – يشير إلى مرور الزمن وعملية الإنتروبيا الحتمية، أو القابلية التدريجية للتلاشي[٣١]. إن النغمة المكتنبة في الصورة الشعرية هي أيضا نغمة دروس التاريخ (العِبَر). وفقرة أخرى للإدريسي تقول ما يلي: «فليرو عِراص تلك الآثار بهوامي ما تدر به سحب أجفانه من دموع ، وليتنبه بما نبهته تلك الآيات البيّنات، والمواعظ الموقظات، من سِنَة وهجوع، وليمر بخاطره كلما مر بين معاهد بَعُد عهدها بسكانها منها وربوع، ما قال قائل الحق: 'كم تركوا من جنات وعيون' (سورة الدخان: ٢٥)»[٣٢]. ورغم أن الكلمات الختامية لهذه العبارات تكشف عن مغزاها الديني، ورغم أنها كتبت نثرا، فإن التيمات والصور – عراص تلك الآثار، سحب أجفانه – مستمدة من الشعر التقليدي. وهكذا، ما كان يوماً صورةً بالغة الأهمية لفهم (ودرء) الفقدان في ثقافة العصر الجاهلي ؛ يصبح في الأدب العربي الكلاسيكي حول الآثار الفرعونية تكملةً للتقليد الديني الخاص بالتأمل واستخلاص الدروس .

وإلى جانب هذه العظة التي تدعو بأسلوب اكتئابي للاعتبار بالأطلال ، هناك دعوة مواكبة تشجع المسلمين على التعجب أمام الآثار الفرعونية وتقديرها كعجائب . ورث الأدب العربي الخطاب عن عجائب العالم القديم ، التي تظهر في المؤلفات الجغرافية. وقد وصف أدب العجائب في العصر الكلاسيكي بتفاصيل كبيرة عجائب خلق الله ، والتي عادة تقترن بإطلاق العنان للأوصاف التأملية في غرائب الطبيعة في المناطق البعيدة. وفي أعمال لا حصر لها عن وصف الكون ، والجغرافيا ، نجد المؤلفين يذكرون «المسالك والممالك»، ويروون قصصا من سيرهم الذاتية عن الترحال، يتحدثون فيها عن غرائب وعجائب تشمل قوائم طويلة من الحياة النباتية والحيوانية، وعادات الشعوب الأجنبية، وعادات الجن وغيرهم من المخلوقات الخارقة للطبيعة . والمهم أنهم نادرا ما يفوتهم وصف عجائب العالم ، خاصة الآثار المصرية[٣٣]. وكلمة «عجيبة» مستمدة من الفعل «عجب» ، والذي يعني « التعجب من الشيء ، واعتباره غير عادي أو غريب». وفي هذا كلمة «تعجب» تشير بنفس القدر إلى الخبرة المباشرة ، إلى نزعة ، وتدل أيضا على نشاط يعتاده المرء ويمارسه . وتدل كلمة « تعجب» ضمنا على كلٍّ من الإدراك ، وشكل مقصود من المعرفة التأملية . ولا شك أن لها علاقة قوية بممارسة العقيدة الدينية.

فما الذي يشجعنا خطاب العجائب على التعجب منه؟ هناك الكثير من الإطناب هنا. فمسألة العجائب - إذن - هي الموضوع المتعلق بما يحدث فعل العجب ، الشيء الذي بدونه لا يمكن أن يحدث الفعل . ومن المهم ، أن التعجب من الأشياء في العالم هو التعجب من وضعها كمخلوقات. وبهذا المعنى، فإن مفهوم العجب لا يمكن فصله عن اعتبار الفعل الإلهي للخلق ، والذي يظهر بالضرورة لعيون البشر كشيء غريب وغير مفهوم . وحقيقة ذلك أشد وضوحا في حالة عجائب الطبيعة وغرائبها، حيث يوجد ما يعتبر لغزا لظاهرة لا نعرف سببها . وهذا ، بكل الاعتبارات ، هو نفس جوهر تعريف الأعجوبة(٣٤). والأعاجيب التي صنعها الإنسان في العالم القديم تولِّد تأثيرا مماثلا. وبتأمل ظروف صُنْعِها المجهولة – والتي تبدو ظاهريا لا يمكن معرفتها – قد يتعلم المرء، بالقياس إلى ما سبق، شيئا عن لغز الخلق الإلهي. وهكذا فإن التعجب هو دالة عملية على فاعلي الخلق الذين تتجاوز أسبابهم وأفعالهم نطاق التقدير الإنساني. ومن ثم، فإن تأمل الأعجوبة فعل يتضمن مفارقة: فهو من ناحية يذكِّر الإنسان بقواه المحدودة على الوصول للخلق، فضلا عن أن يخلق ، ومن الناحية الأخرى فإن فعل التأمل يجذب العقل نحو فهم ألوهية الخالق، كما يسمو بشخص المتأمل.

وبقدر ما تقدح الآثار العجيبة، مثل الأهرام، التجربة الحسية بالعجائب وتعهد الشعور بالتعجب، فإنها تثير التأمل، في كل من أشياء العالم المخلوق وفي العقل الذي يتأمل العالم. وبهذه الطريقة، فإن مفهوم التعجب يصور كحافز فلسفي داخل العديد من ذكر الآثار الفرعونية. وعلى سبيل المثال، في رسالته عن الأهرام، يقول الإدريسي: «التعجب من العجب يدل على صحة مزاج الفطرة الزكية وسلامة بنية الفطنة الذكية. وكون إنسان لا يحسن من نفسه التعجب من عجب، ولا يجد لها في اجتلاء الناظر لمنظور رائع رائق من أرب، دليل على سوء مزاج يحتاج صاحبه إلى علاج»(٣٥). وبالمثل، يكتب الرحالة العباسي عبد اللطيف البغدادي عن شعور بالروع في مشاهدة الآثار الفرعونية :

> فهذه المدينة مع سعتها وتقادم عهدها وتداول الملل عليها واستئصال الأمم إياها، من تعفية آثارها ومحو رسومها ونقل حجارتها وآلاتها وإفساد أبنيتها وتشويه صورها، مضافا إلى ما فعلته فيها أربعة آلاف سنة فصاعدا ، تجد فيها من العجائب ما يفوت فهم الفطن المتأمل ويحسر دون وصفه البليغ اللسن. وكلما زدته تأملا ، زادك عجبا ، وكلما زدته نظرا زادك طربا ومهما استنبطت منه معنى ، أنبأك بما هو أغرب ، ومهما استثرت منه علما دلك على أن وراءه ما هو أعظم(٣٦).

وفي الشعر، نجد أيضا تيمة التعجُّب، كما في هذه الأبيات لعلي بن محمد بن الساعاتي (توفي ١٢٠٧م):

ومن العجائب والعجائب جمة	دقت عن الإكثار والإسهاب
هرمان قد هرم الزمان وأدبرت	أيامه وتزيد حسن شباب
لله أي بنية أزلية	تبغي السماء بأطول الأسباب
وكأنما وقفت وقوف تبلد	أسفا على الأيام والأحقاب
كتمت عن الأسماع فصل خطابها	وغدت تشير به إلى الألباب[٣٧]

إن العجب، والدهشة اللذين يحيطان بالآثار التي صنعها الإنسان يتصلان بفكرة أن علوم وفنون الأزمنة القديمة كانت متفوقة على مثيلتها في الحاضر. ورغم الصور السلبية للحضارة الفرعونية في التراث الديني، فقد كان هناك فهم بأن قدماء المصريين كانوا متقدمين خاصة في العلوم والتكنولوجيا. ولم يكن علمهم المتقدم أكثر وضوحا وثباتا منه في العمارة التي تركوها خلفهم. ومرة أخرى، يجري تعريف الأهرام بأنها أمثلة لا تبارى على إتقان العلوم المصرية، حتى لو كانت الحضارة التي أنتجتها وثنية. يكتب البغدادي:

> وإذا رأى اللبيب هذه الآثار عذر العوام في اعتقادهم عن الأوائل بأن أعمارهم كانت طويلة وجثثهم عظيمة ، أو أنهم كانت لهم عصا إذا ضربوا بها الحجر سعى بين أيديهم ، وذلك أن الأذهان تقصر عن مقدار ما يحتاج إليه في ذلك من علم الهندسة واجتماع الهمة وتوفر العزيمة ومصابرة العمل والتمكن من الآلات والتفرغ للأعمال والعلم ... وغير ذلك مما تضيق عنه العبارة ، وإنما يدرك بالمشاهدة وبالتشريح والتأمل[٣٨].

ويتردد صدى عاطفي لدى الرحالة الأندلسي أمية بن أبي الصلت(*) (توفي ١١٣٤م)، والذي يقتبسه الإدريسي: «يظهر من أمرهم – يعني المصريين – أنه قد كان فيهم طائفة من ذوي المعارف والعلوم، خصاصا بعلم الهندسة والنجوم. ويدل على ذلك ما خلفوه من الصنائع البديعة المعجزة كالأهرام والبرابي، فإنها من الآثار التي حيَّرت الأذهان

(*) هو أمية بن عبد العزيز بن أبى الصلت (٤٦٠هـ/١٠٦٧م - ٥٢٩هـ/١١٣٤م) وهو يختلف عن أمية بن أبى الصلت الشاعر الجاهلى، كان عالما فى الفلك والرياضيات والمنطق، ولد فى الأندلس وهاجر منها إلى تونس بعد سقوط طليطلة. وقد ذهب إلى مصر وقضى فيها حوالى عشرين عاما ثم عاد إلى تونس. [المترجمة].

والأفهام الثاقبة، واستعجزت الأفكار الراجحة، وتركت لها شغلا بالتعجب منها، والتفكر فيها»[٣٩].

وصحيح أن «التعجب»، وهذا النوع من التأمل «الاعتبار»، المُستَلْهَم من دروس التاريخ أو «العبر»، يُفهم عن حق أنهما ميل أخلاقي ، إلا إن المؤلفات العربية مهتمة أيضا بنواح أخرى للآثار الفرعونية . وعلى سبيل المثال، هناك قصص طويلة تخمينية، ملتقطة من مصادر قديمة، حول بناة الأهرام[٤٠]. وكثير من المعلقين في هذه القصص في العصور الوسيطة يصلون الاسم العربي للفرعون الذي بنى الهرم الأكبر (أخنوخ) باسم النبي إدريس في التراث الإسلامي، كما يصلونه بشخصية هرمس ثلاثي العظمة، الذي قيل إنه أعطى الأهرام اسمها في العربية[٤١]. وبالمثل، في تلك القصص هناك محاولات كثيرة لقياس الآثار بما أمكن من الدقة[٤٢]. وأخيرا، هناك إشارات في التراجم الكلاسيكية إلى المسلمين الأوائل الذين زاروا الآثار الفرعونية، مثل ما يذكره الإدريسي: «ما أسعد أرض الأهرام من أرضٍ لما تشرفت به من تقبيل مواطئ أقدام أولئك الأنبياء الكرام وحظيت به من مصافحة صفيحها لسنابك خيل هؤلاء المجاهدين من أصحاب سيد الأنام. وكم سجد من جميعهم لله سبحانه في عراصها من جبين، وسُمع لصداها بمحاكاة أصواتهم المرتفعة بالتهليل والتقديس من صوتٍ حنين»[٤٣]. وهناك روايات أخرى تؤكد أنه، رغم التشجيع الضمني والصريح لتحطيم الأصنام في التعاليم الإسلامية، فإنَ حكام المسلمين الأوائل سعوا لترك الآثار. فمثل تلك الآثار لا تدل على مجهود لأَسْلَمَةِ الآثار الفرعونية كما تدل على أَسْلَمَةِ تقديرها والإعجاب بها.

تحطيم الأصنام والإعجاب

> وكان صلحاء مصر أعظم الناس علما وأجلهم بالكهانة حذقا ، وكان حكماء اليونانيين يصفونهم بذلك ويشهدون لهم بالتقدم فيه ، فيقولون: أخبرنا حكماء مصر بكذا واستفدنا منهم كذا ، وكانوا يزعمون أن الكواكب هي التي تفيض عليهم العلوم وتخبرهم بالغيوب ، وأنها هي التي علمتهم أسرار الطبائع ودلتهم على العلوم المكنونة ، فعملوا الطلسمات المشهورة والنواميس الجليلة ، وولدوا الولادات الناطقة والصور المتحركة وعجائبهم ظاهرة ، وحكمتهم واضحة .
>
> أبو عبيد البكري (توفي ١٠٩٤)، المسالك والممالك

رغم أن المسلمين في مصر اعتدوا على فنون ما قبل الإسلام، فإن ذلك في الغالب كان موجها إلى الرموز المسيحية، وخاصة الصليب[٤٤]. ومن هذه الناحية، نجد تعليقات البغدادي على «الأصنام» مفيدة على وجه الخصوص. فكطبيب، كان البغدادي مهتما بالتماثيل الفرعونية لتصويرها الجسد الإنساني: «وأما الأصنام وكثرة عددها وعظم صورها فأمر يفوت الوصف ويتجاوز التقدير، وأما إتقان أشكالها وإحكام هيئاتها والمحاكاة بها الأمور الطبيعية فموضع التعجب بالحقيقة»[٤٥]. ومع استخدام جالينوس إطارا لمناقشته الطبية، يذكر المؤلف فائدة التماثيل لدراسة الجسم؛ ومستخدما أرسطو إطارا لتعليقاته على براعة صنع التماثيل، يجدها مثيرة للإعجاب لدقة نسبها. وأخيرا، يتجه إلى السياق الوثني لصناعتها:

> واتخاذ الأصنام قد كان في ذلك الزمان شائعا في الأرض ، عامًا في الأمم ، ... ولما رأى بنو إسرائيل تعظيم القبط هذه الأصنام وتبجيلهم إياها وعكوفهم عليها وألفوا ذلك وأنسوا به لطول مقامهم بينهم ، ثم رأوا قوما من أهل الشام عاكفين على أصنام لهم ، قالوا : يا موسى ، اجعل لنا إلها كما لهم آلهة ، قال : إنكم قوم تجهلون . ولما كان النصارى معظمهم وجمهورهم أقباطا وصابئة ، نزعوا إلى الأصل ومالوا إلى سنة آبائهم القديمة في اتخاذ التصاوير في بيعهم وهياكل عبادتهم[٤٦].

ويذهب البغدادي إلى عقد صلة بين كثرة الأيقونات في الكنائس المسيحية والاعتقاد في الثالوث ، وهذا الاعتقاد تعرض دائما لانتقادات علماء الدين المسلمين كشكل من أشكال الشرك . وهو يشير ضمنيا إلى أن المسلمين محصنون ضد الوثنية التي يميل إليها القدماء، والمعاصرون المنحدرون منهم. ويوحي ارتياح الطبيب بالقرب من الأصنام بموقف معقد : اعتراف بأصلها الوثني ، وفي ذات الوقت فائدتها للعلوم الطبية ، وأيضا جمالها كتشكيل يحاكي الصورة البشرية.

وقد تكررت هذه المواقف – السماح ببقاء الأثر أو تشجيع تأمله – في جميع الكتابات حول الآثار الفرعونية المصرية. وعلى سبيل المثال، يذكر الإدريسي (مثل آخرين)، في أكثر من مناسبة، أن بعض الحكام المسلمين حاولوا تدمير، أو تشويه، أو تكسير الآثار الفرعونية. وقيل إن أحد الحكام المسلمين الأوائل في مصر – هو ابن طولون – فشل في محاولاته للتغلغل داخل الأهرام. والحكاية الأكثر شهرة هي قصة الخليفة العباسي المأمون الذي أوكل لمجموعة القيام بمهمة فتح الهرم الأكبر. ووفقا للقصة ، عندما فتحت المقبرة ، وجدوا جرة تحتوى على ألف دينار – وهو بالتمام ما أنفقه الخليفة على مجهوداته الاستكشافية . ويروى البغدادي أيضا المحاولات الحمقاء لابن صلاح الدين،

الملك العزيز، الذي حاول وهو حاكم على مصر أن يهدم الأهرام:

> فأخرج إليه [الملك العزيز عثمان بن يوسف] الحلبيَّة والنَّقابين والحَجَّارين وجماعة من عظماء دولته وأمراء مملكته وأمرهم بهدمه ووكلهم بخرابه فخيموا عندها وحشروا عليها الرجال والصناع ووفروا عليهم النفقات، وأقاموا نحو ثمانية أشهر بخيلهم ورجلهم يهدمون كل يوم بعد بذل الجهد واستفراغ الوسع الحجر والحجرين، ... فلما طال ثواؤهم ونفدت نفقاتهم وتضاعف نصبهم ووهنت عظامهم وخارت قواهم كفُّوا محسورين مذمومين لم ينالوا بغية ولا بلغوا غاية، بل كانت غايتهم أن شوهوا الهرم وأبانوا عن عجز وفشل(٤٧).

ويروي المؤلف مع التعبير عن استنكاره قصصا أخرى عن محاولات لتدمير الآثار، خاصة استخدام صلاح الدين الهرم كمنجم للحجارة لبناء أسوار القاهرة الفاطمية(٤٨).

والرسالة واضحة في تلك الروايات: إن محاولة تدمير الآثار الفرعونية عمل لا طائل منه، وليس هذا فقط، بل هو أيضا جهل. وبالقياس؛ فإنه أيضا خطأ أخلاقي، حيث إنه ليس مختلفا عن تحدى الفرعون لله. وحول موضوع تدمير الآثار، يعيد الإدريسي رواية قصة، مستشهدا من المسعودي عن رحالة مسلم قديم في صعيد مصر، والذي شهد الأهالي يأخذون الحجارة من أطلال طيبة، ويقول:

> قال أبي: «انظر يا بني لما بنته الفراعنة، كيف تهدّه الصفاعنة. وما أسى ولا آسف إلا على فساد ما ينقله المستبصرون عنها ويعتبر به المعتبرون منها. ولو كان لي من الأمر شيء ما مكنت هؤلاء الجهلة من خرابها. وأي حكمة تذهب من الأرض بذهابها! ولقد وطئت خيل الصحابة رضي الله عنهم – لما توجهوا إلى غزو النوبة بعد فتح مصر – هذه الأرض، وجالت في هذه البلاد، ورأت أعين القوم هذه الأبنية، وما امتدت أيديهم لها بالفساد، بل تركوها عبرة لمعتبرٍ مستبصر، وتذكرة لخبير مستخبر(٤٩).

وفقرة أخرى من نفس المصدر تصف المؤلف سائرا بالقرب من القاهرة:

> ونحن بخَراب مدينة عين شمس نجوب ونجول، ونُنَزِّه في مراتعها ومرابعها العقول، وقد جرى الأمر في تناول الحجَّارين أحجارها، بمعاول الحديد على ما جرى به الأمر في برابي الصعيد، أنشدني في معنى ما تلفظ به أبي من القول الذي سمعته منه ورويته آنفا عنه – جاد قبره جود السماء – لرجل يجيد نظم القريض من الحكماء، وهو ابن الدويدة المعري ...

مــررت بـربـع مـن سيـاث فهالني	بـه زجـل الأحـجـار تحت المعاولِ
تـنـاولـهـا عـبـل الـــذراع كـأنـمـا	رمى الدهر فيما بينهم حرب وائل
أهـادمـهـا ، شُـلَّـت يمينك! خلّها	لـمـعـتـبـر أو مـبـصـر أو مسـائـل
مـنـازل قــوم حـدَّثـتـنـا حديثـهـم	ولم أر أحلى من حديث المنازل[٥٠]

والهدف من تأمل الآثار الفرعونية في هذه الكتابات ليس وضع الآثار داخل إطار تاريخي يوضح معانيها، أو داخل إطار معرضي يحولها إلى حيازة أولئك الذين يتأملونها. بل إن نوع التقدير المقدم في هذا الدفاع الإسلامي الوسيط للحفاظ على الآثار أكثر التباسا – ربما لأنه نوع من التقدير الحزين . فتأمل الآثار الفرعونية بهذه الطريقة يقدم - في أحسن الأحوال - إدراكا بأن الوجود الإنساني قصير مقارنة بالزمن التاريخي، وأن جهود الإنسان لبناء الحضارة لا طائل منها عندما تقارن بالخلق الإلهي . هذه الأطلال، مثل تلك القصائد من العصور السابقة على الإسلام، علامةٌ على تحدٍّ ثلاثي: فهي تقول للماضي: «مجهوداتك لتجاوز الزمن قد فشلت»، وتقول للحاضر: « لن تستطيع أبدا بناء صروح بعظمة تلك الصروح من العالم القديم»؛ وللإنسان تقول : «ومهما عظمت أعمالكم ، فإنها لا تقارن بعظمة أعمال الخالق». وبكل هذه الطرق ، فإن تلك الأطلال تمثل نموذجا لثقافة يقبع في قلبها تأمل الفقدان.

يقارن البغدادي غباء محطمي التماثيل المعاصرين (أي المعاصرين له، في القرن الثالث عشر الميلادي) بحكمة صانعي تلك الآثار:

> وما زالت الملوك تراعي بقاء هذه الآثار وتمنع من العبث فيها والعبث بها وإن كانوا أعداء لأربابها ، وكانوا يفعلون ذلك لمصالح منها لتُبْقِي تاريخاً يتنبه به على الأحقاب. ومنها أنها تكون شاهدة للكتب المنزلة، فإن القرآن العظيم ذكرها وذكر أهلها ، ففي رؤيتها خبر الخبر وتصديق الأثر . ومنها أنها مذكرة بالصبر ومنبهة على المآل . ومنها أنها تدل على شيء من أحوال من سلف وسيرتهم وتوافر علومهم وصفاء فكرهم وغير ذلك مما تشتاق النفس إلى معرفته وتؤثر الاطلاع عليه .[٥١]

والهدف في رأي البغدادي كما عند الإدريسي هدف مزدوج: فالآثار ينبغي الحفاظ عليها في حالتها الحاضرة لسببين: الأول هو المعلومات التي توفرها عن التاريخ القديم، والثاني لما تقوله عن الحاضر. وبهذا المعنى، فإن هذه الكتابات تقدم نموذجا فعالا على نحو استثنائي لتأمل الزمن. والمهم أن نوع التقدير المقدم لدى كل من الإدريسي والبغدادي لا يخضع آثار الماضي لحكم الحاضر. وهما كذلك لا يقترحان نوعا من

الحفظ يتدخل في الحياة الطبيعية للآثار بحفظها في شكلها الحالي أو بمحاولة إعادة تجديد شكلها الأصلي. إن أهمية الآثار في هذه الكتابات ليس هو المعرفة الإيجابية التي تقدمها عن الماضي، بل هو الدروس المستفادة من مرور الزمن. فالآثار الفرعونية، مثل الأطلال في القصائد القديمة، تصور كآثار مادية يمكن بها الاستدلال على الزمن نفسه، واستيعاب دروسه، ويتواضع المتأملون له في هذه العملية.

ورغم ثراء هذه الكتابات، فإن البحَّاثة يفتقدون معلومات كافية عن حياتهم المؤسسية لمعرفة إن كانت تشكل خطا ثابتا من الدراسة، فضلا عن تقاليد ثقافية انتقلت من جيل إلى جيل بشكل منتظم. والحق أنه رغم أن المرء يمكن أن يعجب بما في هذه الكتابات من فكر، فمن الخطأ أن نفكر في أنها تشكل قواما من المعرفة الإيجابية عن الماضي القديم، خاصة أن موضوع الكتابة الهيروغليفية ظل، بدرجة أو بأخرى، لغزا عصيا. وفي الواقع، تميل هذه الكتابات لتكرار روايات القدماء بينما تضيف القليل إليها كمعلومات جديدة أو تطبيقات عملية. وفضلا عن هذا، نحن لا نعلم إلى أية درجة نشرت معلوماتهم، أو جمعت، أو حققت على قواعد مؤسسية، وهذا يعني أننا لا نعرف إلا القليل عن أهميتها فيما عدا أنها مجموعة من التصويرات النصية. وفي المقابل، هناك ما يدل على ممارسات محلية طويلة العهد توحي بأن الموقف الفلسفي الثابت في هذا الكم من الكتابات كان دائما يلقَى معارضة، وربما لم يكن إلا هامشيا والدليل: أولاً، كما تعترف هذه الكتابات، إن اتخاذ الأحجار من الآثار والسكن فيها كان سلوكا منتشرا ومنتظما عبر القرون . وثانياً، كانت النظرة الفلسفية للآثار الفرعونية موجودة إلى جانب (وفي تعارض مع) ما هو واضح من عرف منتشر للبحث عن الكنوز. وكما تدل رسائل البحث عن الكنوز وأرقام تصدير المومياوات، لا يمكن إنكار أن نبش المقابر (الأمر الذي كان يحدث في مصر القديمة أيضا) كان تجارة رابحة طوال العصر الوسيط وظل كذلك طوال سنوات كثيرة من القرن التاسع عشر. وإلى جانب ذلك ، كانت هناك الممارسات الدينية المنتشرة، بين المسلمين والأقباط على السواء ، والتي كانت تربط المواقع والآثار الفرعونية بالخصوبة، والسحر، والعِرَافة . وقد نعتبر أيضا في هذا الشأن الطرق التي صورت بها تلك الآثار في البيئة المَعِيشة ، كأماكن للسكن المستمر ، وكمصدر لمواد البناء القوية ومواد التجميل المعمارية. وهذه الممارسات، التي كانت تتراوح من الهرطقة إلى الواقعية والابتذال ، غائبة تقريبا من تقاليد التصوير التي نتأملها هنا. وفي المجمل ، بينما كانت المواقف التي صورها الرحالةُ المسلمون مثل البغدادي والمؤرخون المصريون مثل السيوطي تشكل تقاليد نصية لا شعبية ، فقد كانت من الكتابات التي اشتهرت وارتفع صداها بين موضوعات أكبر في الحضارة العربية الإسلامية. وبالإضافة إلى ذلك، كما يشير الجبرتي في روايته، كانت بعض عناصر هذا التراث لا تزال حية بالكامل في القرن التاسع عشر.

القراءة والمعرفة

> كثير من التماثيل [في المتحف البريطاني] جمعها الفرنسيون من أماكن مختلفة في مصر ، وبعد ذلك استولى عليها الجيش البريطاني. وحجر رشيد هو أغرب هذه الأشياء وأكثرها إثارةً ... إنه المفتاح الرئيسي الذي نملكه لترجمة الكتابات الهيروغليفية على الآثار المصرية ؛ حيث ثبت أنَّ الكتابات عليه هي نفس العبارات ، وإذا كنا نفهم اليونانية ، فسوف تساعدنا إلى درجة معينة في فك شفرة الأجزاء الأخرى من الحجر.

The Pictorial Times, April 1,1843

وطالما لم يكن ثمة معلومات تاريخية مؤكدة حول الثقافة التي أنتجت الآثار الفرعونية، فإن المقتنين الأوروبيين لم تكن لهم ميزة ثقافية تميزهم عن المثقفين المصريين والمسلمين من الأقطار المختلفة في تفسيرها. وصحيح أن الأوروبيين استطاعوا التأثير على الباشا، الذي كان يمنحهم فرمانات للتنقيب بانتظام متزايد. وصحيح أنهم كانوا يحاولون تطويرَ - بلغة العلم - مبدأِ الحِفظ ، مهما كانت ممارستهم له تخلو من الاتساق . إلا إنه مهما استمر الرحالة الأوروبيون في أوائل القرن التاسع عشر في الزعم بأنهم كانوا أكثر تفوقا في تقدير الآثار الفرعونية ، فلا هم ، ولا حتى أكثر أمناء المتاحف معرفة، كان لديهم ما يقولونه عن القيمة التاريخية للآثار التي كانوا يزورونها، ويشترونها، ويجمعونها، ويعرضونها، ويدمرونها، ويحاولون حفظها.

أثناء سنوات العقد ١٨١٠، كانت القضية تدور حول الكتابة. أو على الأصح، كانت تدور حول افتقاد عصري لفهم اللغة القديمة للمصريين. كانت الهيروغليفية قد اعترف بأنها كتابة، ولكن نوع من الكتابة لا يمكن قراءتها. ولقرون طويلة، كانت الحروف الهيروغليفية المصرية ترمز لمعنى غير مفهوم[٥٢]. وكما قال أحد الرحالة في مصر أثناء سنوات العقد ١٨١٠، قد يعجب المرء بالحروف الهيروغليفية لمظهرها الجمالي، ولكن ليس باعتبارها رموزا مفهومة على الإطلاق:

> الهيروغليفية هي الأبجدية الوحيدة غير المعروفة التي يجهل المرء تماما الموضوع التي وظفت لشرحه، والتي يمكن أن يتأملها باستمتاع واستفادة ، حيث إن أجزاءها الأولية تتكون من حشد من الأشياء ، هي في ذات الوقت حيوية وخاملة ، ذات مظهر مألوف ، مجتمعة معا ، سواء في الكل أو في الجزء ، بطريقة تجعل من المستحيل تقريبا أن تمسك عن توجيه العين على صفحة من الهيروغليفية ، وكأنك تتابع

نقشا من أي لغة معروفة ، ومن المستحيل ألا تحاول ربط بعض المعنى للعديد من المجموعات المختلفة التي - في هذه اللغة التصويرية - توجِّه نفسها في مخاطبة للعين . وهكذا فإن عقل المشاهد يستمتع بالكتابة ، رغم أن معناها الحقيقي غير معروف(٥٣).

وحتى عندما نشرت كتابات هذا الرحالة ، كان جان فرانسوا شامبليون Jean-François Champollion قد نشر نظرية أخَّاذة لفك شفرة اللغة . وليس من المدهش أن عملية التفسير التي اضطلع بها شامبليون اعتمدت بشدة على قطعة قديمة وجدت في مصر الحديثة ، هي : حجر رشيد.

وحيث إن القصة معروفة جيدا، فسوف أذكرها هنا بإيجاز(٥٤). تبدأ القصة بحجر اكتشفه ضابط مهندس فرنسي أثناء محاولته لتحصين قلعة جوليان في ميناء مدينة رشيد الواقع على البحر المتوسط، عام ١٧٩٩. ولأن هذا الحجر كان يحمل ثلاثة أنواع من الكتابة عليه – اليونانية، والديموطيقية، والهيروغليفية – فقد فصل عن الأحجار الأخرى التي كانت تكدس لاستخدامها في الحصن. وسرعان ما أحضره علماء الحملة إلى مقرهم في القاهرة، إلى «المعهد المصري» أو *l'Institut de l'Egypte*، والذي أقيم في قصر المملوك الشهير حسن الكاشف بعد مصادرته. وهناك، ترجم النص اليوناني وبدءوا يعملون على الكتابات الأخرى(٥٥). وبعد هزيمة القوات الفرنسية وخروجها من مصر في ١٨٠١، اضطر العلماء الفرنسيون إلى تسليم الكثير من القطع التي جمعوها أثناء احتلالهم للبلاد، لكنهم تمكنوا من الاحتفاظ بملاحظاتهم. ومن بين القطع الأثرية التي صودرت، كان الحجر الذي سرعان ما تبين البريطانيون أنه ذو قيمة فريدة لدراسة الكتابة المصرية القديمة(٥٦). وسرعان ما نقلت القطعة إلى لندن، حيث سلمت للمتحف البريطاني. ومنذ لحظة وصوله، أصبح الحجر بؤرة البحث بين أيدي اللغويين وعلماء الكلاسيكيات. وفي نفس الوقت، تسلمت باريس نسخة صنعت بقالب من الحجر على الأصل، حيث كانت موضع البحث أيضا. وشهدت سنوات العقد ١٨١٠ أول ثمار حقيقية لهذه الدراسة. في إنجلترا، وصل توماس يونج Thomas Young إلى استنتاج أن الكتابة المصرية القديمة كانت ذات طبيعة تصويرية ولفظية صوتية. وفي فرنسا، بدأ علماء نابليون نشر كتابهم الموسوعي وصف مصر *Description de l'Égypte*، عام ١٨٠٩، بينما عكف آخرون، مثل سلفستر دي ساسي Silvestre de Sacy ويوهان دافيد أكربلاد Johann David Akerblad، على دراسة الحجر، يتفكرون في ملاحظات العلماء حول الآثار المصرية، ويضعون مقارنات بين الحروف الإغريقية

والديموطيقية. وبعد دراسة اللغات السامية، والقبطية، والصينية، قضى شامبليون قدرا كبيرا من سنوات العقد ١٨١٠ يعمل على الملاحظات، ويفك شفرات أجزاء من الخراطيش، وبالتدريج يميز حروف الأبجدية الهيروغليفية، وفي النهاية يضع نظرية حول وظيفة كل حرف بعينه. وفي ١٨٢٤، نشر شامبليون كتابه *Précis du système hieroglyphique des anciens Égyptiens* [نبذة عن الكتابة الهيروغليفية لقدماء المصريين]، ليبرهن أن "الكتابة الهيروغليفية نظام معقد، نقوش تصويرية وفي نفس الوقت رمزية، وصوتية، في نص واحد وفي النص نفسه، في عبارة واحدة ونفس العبارة، وينبغي أن أقول في كلمة واحدة وفي نفس الكلمة"(٥٧).

وقضى شامبليون عشرين عاما تقريبا بالفعل يعمل على القطع الأثرية الفرعونية قبل أن يقوم، في ١٨٢٨، بالسير على خطى الآخرين الذين سافروا إلى مصر. ورسائله من مصر تظهر التحول العميق الذي صنعه اكتشافه، ليس فقط فيما يختص بما كان يتعلمه بنقل وترجمة الهيروغليفية في المقابر والمعابد، ولكن أيضا فيما يختص بخبرة السفر ذاتها. والآن يمكن أن تكون تجربة مشاهدة الآثار الفرعونية خبرة في القراءة. وذهب الإحساس باللغز والغموض الذي كانت تمثله الكتابة الهيروغليفية من قبل، وحل محلها إحساس متنام بالشفافية والثقة. وأصبحت قضية البرهنة تسيطر على روايته عن رحلته. كل قطعة يقابلها تقوم بدور توثيق معجمه اللغوي: «إنني فخور، الآن بعد أن سرت على مجرى النيل من مصبه حتى الجندل الثاني، يمكن أن أقول لك : إنه لم يعد هناك شيء بحاجة للتعديل في كتابنا *Lettre sur l'alphabet des hiéroglyphes* (*رسالة حول الأبجدية الهيروغليفية*). إن أبجديتنا صحيحة، لقد طُبقت بنجاح مماثل، أولاً على الآثار المصرية منذ زمن الحكام الرومان والبطالمة ، ثم ، وهو ما يدعو إلى المزيد من الاهتمام، على الكتابات في كل المعابد ، والقصور والمقابر من العصور الفرعونية»(٥٨). وهكذا يحدث نوع خاص من العلاقة بين القراءة ، والكتابة، والرحالة الأوروبي في مصر. ولدى شامبليون، قامت خبرته بالأعمال المصرية بتصحيح ما تخيله الأوروبيون عن مصر قبل السفر : « بعد أن قضيت ستة أشهر بين الآثار المصرية ، يدهشني ما أقرأه ببراعة ، وليس ما يستطيع خيالي أن يتصوره»(٥٩).

أعاد شامبليون، بما جاء به من علم إلى مصر ، رسم المشهد كله كنصوص مفهومة. قبل ذلك كانت القطع الأثرية المصرية في أحسن الأحوال موضع تأمل جمالي أو فلسفي. والآن، أصبحت لا تُرى فقط كأعمال يمكن الحكم على قيمتها الجمالية ، ولكن أيضا كسجلات تاريخية . وقد علق عالم المصريات أوجست مارييت Auguste Mariette

على هذه النقلة في دليله الموضوع للزائرين القادمين إلى مصر للاحتفال بافتتاح قناة السويس في عام ١٨٦٩:

> لكي نتمكن من تقدير ما تتسم به الآثار المصرية من جمال ، يحتاج المرء للدخول في دراسة أولية ، نوع من الاستهلال . قبل أن يعثر شامبليون على مفتاح الهيروغليفية الذي طال اختفاؤه ، كان يمكن للمرء أن ينظر إلى إحدى قطع الآثار المصرية كما يدرس أثرا إغريقيا، ولا يرى فيها أكثر مما يبدو من ظاهرها . لكن النصوص المفهومة جيدا تحت أعيننا اليوم قد غيرت المسألة .... [إن الآثار] التي تغطي ضفتي النيل هي شهادات على ماضيها العظيم ، وكأنها مخطوطات أصيلة لنبلائها القدماء . وبالنسبة للأجانب ، هي تمثل صفحات أخذت من أرشيفات شعب من أعظم شعوب العالم[٦٠].

وتمتلئ رسائل شامبليون بانتقاداته للأخطاء التي ارتكبتها أجيال سابقة من الرحالة، والذين كانت الهيروغليفية بالنسبة لهم لغزا. وباعتباره أول شخص يزور الآثار المصرية وهو على معرفة بكيفية قراءتها منذ قرون ، استطاع شامبليون أن يقرأ ، على عكس الرحالة قبله، أنها مغطاة بأسماء الملوك الذين بنوها، وأوصاف الأحداث التاريخية التي بنيت لإحياء ذكراها، والصلوات للآلهة التي كرست لها. وإذا كان المنتج الرئيسي للحملة الفرنسية، *كتاب وصف مصر*، قد قدم مصر كنص يمكن قراءته في أوروبا، فإن رحلة شامبليون كانت فعالة لمراجعة النص الأصلي نفسه. كانت الآثار المصرية أكثر من أشياء يمكن تقديمها في كتاب : مصر كلها أصبحت الآن كتابا مفتوحا أمام أولئك الذين يستطيعون القراءة. وقد ارتبطت قراءة نصوص الآثار بعملية إعادة كتابة، حيث إن شامبليون غالبا ما وجد أخطاء في الأسماء الحديثة للأماكن القديمة. وكان هو الذي أظهر بشكل موثق لماذا كانت أسماء «أوزيمانديايس» و«ممنون» بحاجة لتعديلها إلى «رمسيس» [٦١].

وكما رأينا في الفصل الأول، كانت مسألة توكيد شامبليون لنظريته أمرا، وكان قبول الآخرين لها أمرا آخر. فطوال العقد التالي عارض كثيرون النموذج الذي قدمه شامبليون، خاصة أنه كان لا يزال هناك الكثير بحاجة للشرح، والتفسير، والترجمة. وبينما أصبحت الآثار المصرية على الفور - بالنسبة لشامبليون وقليلين آخرين – مكتبة شفافة هائلة الاتساع، فقد استغرقت نظريته بعض الوقت قبل أن تطبق على نطاق واسع. واستمرت نظرية شامبليون ومكتشفاته (أو قراءاته) في مصر تلقى مقاومة من الباحثين، خاصة في إنجلترا. وحتى بعد عشر سنوات من نشر اكتشاف شامبليون، كان

الدليل الرسمي للمتحف البريطاني لا يزال يعامل القطع الأثرية المصرية في المتحف كأشياء غريبة، وادَّعى الدليل أن السبب في ذلك خصوصا هو أن لغتها الهيروغليفية لا تزال لغزا:

> الغريب الذي يزور معرض النحت في المتحف البريطاني لابد أن يفاجأ بغرابة مجموعة القطع الأثرية في قاعة الآثار المصرية. ومرورا من تأمل المعروضات الرخامية للشكل البشري، والتي تكاد تخلو من العيب، أروع ما أنتجه الفن الإغريقي، يأتي إلى أشكال أكثر روعة، للوهلة الأولى، لما لها من تشكيل فريد وحجم هائل، وليس لجمالها... وعندما يقال له: إن هذه مجرد عينات قليلة من الأعمال الرائعة التي لا تزال موجودة في مصر... وإن المقابر والمعابد القديمة لهذا البلد لا تزال مليئة بأشياء لا نهاية لها لإثراء متاحفنا وإرضاء الفضول إلى الآثار القديمة، سوف يفهم على الفور أن مجرد معرفة أسماء وضعت لهذه القطع من الحجر لا تنقل أية معلومات على الإطلاق، وأن أي وصف لها لابد أن يكون غير مفهوم، إن لم يكن يربطها بالبلد الذي جاءت منه والآثار التي كانت جزءا منها[٦٢].

باعتبار الآثار الفرعونية قطعا ينقصها أصل أو مصدر موثق، فليس لها، إلا أن تكون مجرد قطع مثيرة للتعجب لا يمكن للمرء أن يعرف من تاريخها إلا تخمينات وافتراضات لا أساس لها. وبهذا، استمرت تحتل مكانة غير ثابتة في قصة البحث الشاملة التي يقدمها المتحف.

لكن أهمية مكتشفات شامبليون أدت في النهاية إلى تغيير في موقف المتحف نحو الآثار المصرية، لأنها جعلت من الممكن قراءة ما تقوله القطع الأثرية عن نفسها، وعمن صنعوها، وعن السياق الذي صنعت فيه. وأصبح من الممكن ترتيبها وعرضها لكي تقدم رواية عن التقدم الحضاري والأسرات السياسية. هذا التحول – والذي بدأ بنظرية شامبليون وانتهى بتبني أمناء المتاحف والباحثين لها في سنوات العقد ١٨٤٠ – وضع نهاية فعلية للتقليد الطويل الخاص بالتفكير الجمالي الذى اعتبر مصر القديمة خارج قصة الحضارة الأوروبية، ومعارضة لها. وما أن قبلت مكتشفات شامبليون في المعاهد البحثية الهامة ووضعت في مجال التطبيق في الميدان العلمي، حتى حلت محل المزاعم التخمينية باعتبارها أشكالاً إيجابية من المعرفة. وكانت هذه المكتشفات نفسها قائمة على تلك الشبكات من الاقتناء، والنقل، والتفسير الواضح في قصة رأس ممنون. هذه المعرفة الجديدة، معرفة الأثر الفني، كانت أكثر تجريبية منها فلسفية، وغيرت نظرة

الزائرين الأوروبيين إلى الآثار في مصر. وحولت هذه التغيرات أيضا الكيفية التي ينظر بها الأوروبيون المعاصرون والمصريون المعاصرون كل إلى الآخر، لأن التوازن في قوة التفسير تغيرت الآن بشكل مؤكد بين الأوروبيين والمصريين. وتزايدت القدرة على تفسير مصر القديمة، وأصبح الأمر ينظر إليه، خاصة من جانب الأوروبيين، كدليل أكبر على حقهم الأخلاقي الأعلى لأن يكونوا المحافظين الأولين على القطع والآثار الفرعونية. وبهذه الطريقة، امتد الخطاب الجديد حول الأثر الفني ليتجاوز الادعاءات التاريخية حول ماضي مصر، وأصبح أحد المكونات الهامة لشكل جديد من التدخل في حاضر مصر.

لم يكن هذا التطور مجرد تطور للأفكار، وإنما للمؤسسات والسياسات الوليدة. وجاءت لحظة هامة في هذا التاريخ عندما أثار شامبليون، عند اكتمال جولته في مصر، قضية حفظ الآثار مع محمد علي. كان الباشا يُشتَهَرُ باهتمامه بالقادة التاريخيين الأقوياء، بما يشمل - إلى جانب نابليون - الفرعون رمسيس، والذي كان اسمه اكتشافا حديثا(٦٣). وعندما كلف الباشا شامبليون بكتابة تاريخ موجز لمصر القديمة، قرر المؤلف أن يضيف إلى النص توصيات للمحافظة على الآثار. وموجز شامبليون للتاريخ القديم ساحر في أغلبه، لأنه روى قصة بلد كان يتعرض للغزو دائما من القوى الخارجية حتى أصبح من الصعب أن نقول من هم أهل مصر الأصليون. ولابد أن تلك الفكرة بدت مرضية للباشا العثماني ألباني الأصل: «جاءت القبائل الأولى التي سكنت مصر، أي وادي النيل بين أسوان والبحر المتوسط، جاءت من الحبشة أو سنّار(*). ومن المستحيل أن نحدد تاريخ أول هجرة حيث إنها حدثت منذ زمن طويل جدا. وينتمي قدماء المصريين إلى سلالة من البشر يشبهون تماما... سكان النوبة. ولا يجد المرء أيًا من خصائص السكان القدامى بين الأقباط. فالأقباط نتاج خليط يتكون من الأمم التي تعاقبت على حكم مصر»(٦٤). ورغم أن تاريخ شامبليون يركز حصريا على الماضي البعيد، فهو يهدف بوضوح إلى تقديم رسالة إصلاح للحاضر. وطوال وصفه للمنجزات الحضارية للفراعنة، يحث الباشا على اتباع مثالهم ببناء القنوات وتشجيع الصناعة. وفي وصفه لحكم رمسيس، يكتب شامبليون:

> هذا الغازي العظيم، المعروف في التاريخ باسم سيزوستريس، كان في ذات الوقت أشجع المحاربين وأروع الأمراء. وقد استخدم كل

(*) سنَّار: مدينة سودانية تقع على النيل الأزرق وكانت مملكة منذ القرن السادس عشر حتى أوائل القرن الثامن عشر [المترجمة].

الثروات التي جمعها من الأمم التي خضعت له والجزية التي تلقاها في بناء مرافق عامة هائلة. وأنشأ مدنا جديدة، وحاول رفع أراضي مدن أخرى، وأحاط مجموعة من المدن أيضا بجسور محصنة لحمايتها من فيضان النيل. وحفر عددا من القنوات... وغطى مصر بمبان هائلة لا يزال عدد كبير منها باقيا(٦٥).

من الصعب أن نتخيل أن محمد علي باشا، الذي كان مرتبطا في ذلك الوقت بالحملات العسكرية في المنطقة وفي مشروعات مكثفة للمياه والتَّمَدْيُن في كل أنحاء الريف المصري، قد فاته فهم التناظر المتفائل بين مجهوداته ومجهودات رمسيس. حث شامبليون أيضا على إصلاحات سياسية كبيرة : «ولم يكن [رمسيس] ، مكتفيا بأن تزدان مصر بتلك الصروح الرائعة ، فقد أراد أن يضمن سعادة شعبه. فأصدر قوانين جديدة ، أهمها قوانين تمنح رعاياه من كل الطبقات الحق في الملكية... وتحت حكم رمسيس العظيم، أو سيزوستريس، وصلت مصر إلى ذروة قوتها السياسية ورخائها الداخلي»(٦٦). ثم يذكر شامبليون عدد البلدان التي غزاها رمسيس، وكثير منها، مثل النوبة، وسنّار، وسوريا، والجزيرة العربية، كانت أيضا مناطق تتصل بحملات محمد علي نفسه في المنطقة. وتحتج رواية شامبليون بأنه كان ينبغي أن يكون هناك توازن بين قوة مصر كإمبراطورية إقليمية ورخائها الداخلي. واختتم بملاحظات حول غزو الفرس لمصر، يؤكد شامبليون، بتعبيرات لا يمكن أن يكون الباشا قد أخطأ فهمها، أن المبالغة في الالتفات إلى الحملات الأجنبية أدت إلى انتهاء عصر «الاستقلال القومي المصري» تحت حكم الفراعنة.

وفي روايته للتاريخ المصري، يشير شامبليون دائما إلى الآثار الباقية على مر الزمان. فهي تمثل أدلة مادية على فشل حكام الماضي، والدروس السياسية التي يمكن أن يتعلمها الباشا. وأهمية رواية شامبليون ترجع إلى أنها قدمت، ربما لأول مرة، تاريخ مصر القديمة كقصة رمزية لحاكم من حكام مصر منذ القدم. وليس من الواضح ماذا كان تأثير قصة شامبليون الرمزية - إن كان لها تأثير - على تفكير الباشا ، فسوف تمر سنوات كثيرة قبل أن يكون للعصور القديمة الفرعونية مكان بارز في خطاب الدولة المصرية، فضلا عن سياساتها. لكن، مع درس التاريخ، وضع شامبليون ملحوظة تصف التدمير الحالي للآثار الفرعونية وحث الباشا على اتخاذ خطوات للحفاظ على الآثار المصرية:

إنه لمن مصلحة مصر العظمى أن تنتبه حكومة جلالتكم للحفاظ بالكامل على الأبنية والصروح العتيقة، التي هي الباعث والهدف الأساسي للرحلات التي يقوم بها جحافل من الأوروبيين الذين ينتمون إلى أرفع طبقات المجتمع، وكأنها مسابقة بينهم. وشعور هؤلاء الرحالة بالأسف لا يدانيه إلا أسف المثقفين الأوروبيين، الذين يشعرون بالمرارة بسبب التدمير التام لصروح قديمة لا حصر لها، والتي اختفت ولم يعد لها أثر أثناء السنوات القليلة الأخيرة. من المؤكد أن هذا التدمير البربري قد حدث – ضد السياسات الواضحة والمقاصد المعروفة جيدا لجلالتكم – على أيدي عملاء ليس لديهم أي تقدير للأضرار التي ينزلونها دون وعي منهم على البلاد بهذه الطريقة. فمثل تلك الآثار فقدت وليس ثمة أي أمل في استعادتها، وفقدانها يثير بين الطبقات المتعلمة شعورا بالضيق واهتماما بالغا بمصير الآثار التي لا تزال قائمة.

ولهذا فمن المحتم أن تصبح سياسة جلالتكم في الحفاظ على الآثار معروفة جيدا بين وكلائكم، وأن يتبعوها وينفذوها حرفيا. سوف تعرف أوروبا كلها الإجراءات الفعالة التي ستتخذونها جلالتكم لضمان المحافظة على المعابد والقصور والمقابر وكل أنواع الآثار التي لا تزال تحمل شهادة على قوة وعظمة مصر القديمة، والتي هي في نفس الوقت أجمل حلية يمكن أن تتجمل بها مصر الحديثة. وبهذا الهدف في الذهن، يمكن لجلالتكم أن تأمر بالآتي:

١. أن لا يُسمح لأحد، تحت أي مبرر، بإزالة صخرة واحدة أو حجر واحد، سواء كان منحوتا أو غير منحوت، من المناطق القديمة والصروح الموجودة في مصر والنوبة.

٢. ... وفي المستقبل، لا أحد يحطم تلك المقابر حيث يقوم الفلاحون بتدمير التماثيل والمنحوتات الحائطية (الفرسكو)، سواء بالإقامة فيها بحيواناتهم أو بإزالة قطع صغيرة من المنحوتات والتماثيل وبيعها للرحالة، وفي الأثناء يدمرون غرف المقابر بالكامل. ... إن هذا النوع من الآثار يتعرض يومياً لأكبر قدر من التدمير. ويرتكبه الفلاحون، سواء لأنفسهم أو من أجل تجار الآثار الذين يسعى الفلاحون لنقودهم. .... وفي المحصلة، إن الاهتمام الواضح للعلم لا يتطلب توقف التنقيب.. ولكن أن يخضع هؤلاء الذين يقومون بالكشف عن الآثار لقواعد تضمن الحفاظ على تلك المقابر التي اكتشفت الآن والتي سوف تكتشف في المستقبل، وأن يكون هناك ضمان قويٌّ ضد هجمات الجهل أو الجشع الأعمى[٦٧]

ومطالبة شامبليون للباشا بالحكم والنظام تُذكر دائما باعتبارها مصدر السياسات الخاصة بالآثار والتي بدأت تظهر في عام ١٨٣٥، وهو موضوع سوف أعود إليه فيما بعد. ومع ذلك، فإن بنود مناشدة شامبليون تتطلب بعض التأمل والتحليل في حد ذاتها. وثمة مغزى في أن مناشدة شامبليون تتصور مصر كأمة بين الأمم، أو على الأصح، أمة تحت عين المراقبة الأوروبية. ورغم الخطاب المجازي للتاريخ الذي اقتبسنا منه قبل ذلك، والذي فيه أن حكام مصر الحديثة يمكنهم قراءة آثار مصر القديمة، فإن شامبليون يطلب حماية الآثار الفرعونية في الغالب الأعم من أجل متعة وتأمل الرحالة والباحثين الأوروبيين. وقد اقترن الادعاء ضمنياً – أن مصر القديمة ينبغي أن تكون متاحة بيسر للطبقات «المتعلمة» و«المتميزة من المجتمع الأوروبي» – اقترن بالتعبير عن القلق من «التدمير البربري» الذي يحدث على نطاق واسع على أيدي فلاحي مصر العليا. وبينما يعبر شامبليون هنا وفي أماكن أخرى عن الغضب من التدمير الذي تسبب فيه الرحالة والمقتنون الأوروبيون، فإن الفلاحين المصريين هم الذين يصورون باعتبارهم الأشرار الرئيسيين في القصة. سواء تصرفوا لصالحهم، أو لحساب «وكلاء غير مؤهلين»، فهم يتسببون في تدمير الآثار لأنهم يسعون بجشع للحصول على النقود الأوروبية.

وإشارة شامبليون إلى "سياسات الحفظ المعروفة جيدا" لمحمد علي هي إشارة إلى الترتيبات غير الرسمية التي اتخذتها الدولة المصرية، غالبا في استجابة للضغوط الدبلوماسية الفرنسية والبريطانية، التي قسمت منطقة مصر فعليا إلى نطاقين لنشاط الاقتناء(٦٨). ورغم أن الحكومة في ذلك الوقت اهتمت اهتماما فعليا بأنشطة الجامعين، فلم يكن ثمة سياسة متماسكة تجاه الآثار. وعلى العكس، استمرت أنواع الأنشطة التي وصفت في الفصل السابق مع تغيير بسيط: كان مستكشفو الآثار يسافرون داخل المحافظات المصرية مسلحين بامتيازات رسمية من القاهرة، والتي كان ينبغي أن يتم الرجوع إليها باستمرار من قبل حكام المحافظات، والموظفين المحليين، وعُمَدِ القرى.

إدارة الدولة، والتدخل الأجنبي

> إنك معجب بمعجزات مصر القديمة، ونحن نتمعن في ما لا نهاية له
> من أشياء بغيضة في مصر الحديثة! أوه! ما أبعد إحداهما عن الأخرى!
> وكلما ازددتُ تفكيرا في ذلك أدهشني تاريخ مصر الموغل في القدم،

وحكمتها، وعبقريتها، وعلومها، وقوّتها. وكلما رأيت أكثر، ازداد اقتناعي بأن مصر الحديثة اليوم ينبغي أن توضع في مركز نوع من الأمم التي ينبغي أن نهرب منها ولا نثق بها.

رسالة من باريست إلى شامبليون، يناير ١٨٢٩. في *Egyptian Diaries*

لعبت معرفة أوروبا بمصر، خاصة بمصر القديمة، دورا حاسما في إضفاء شرعية على التدخل الأجنبي في الحكم المصري، بل وفي بيان الحاجة لهذا التدخل. وربما لا يوجد مثال يوضح كيف كان تأثير مثل تلك المزاعم أفضل من خطاب ألقاه اللورد آرثر بلفور Lord Arthur Balfour أمام مجلس العموم في عام ١٩١٠، والذي أبرزه إدوارد سعيد في كتابه ***الاستشراق***. زعم بلفور في خطابه أن الحكم البريطاني لمصر، والذي كان قد بدأ قبل ثلاثين سنة تقريبا، لم يكن مسألة «تفوق أو تدني» أمة على الأخرى. وعلى العكس، أكد بلفور «نحن نعرف حضارة مصر أفضل مما نعرف حضارة أي بلد آخر، نعرفها إلى وقت موغل في القدم ، نعرفها معرفة صميمة ، نحن نعرف عنها أكثر[٦٩]». ويتأمل سعيد هذه الفقرة كما يلي: «المعرفة بالنسبة لبلفور معناها مسح حضارة من أصولها إلى ريعانها وحتى أفولها – وهذا بالطبع يعني *المقدرة على فعل ذلك*». وقراءة سعيد للفقرة ثرية، فهو يصرّ على أن التمثيل والمعرفة يتصلان بالأحوال المادية التي تم الحصول فيها على المعرفة – والأحوال المادية في هذه الحالة هي الاحتلال العسكري. وفضلا عن هذا، يشير سعيد إلى أن قوة خطاب بلفور تكمن في الطريقة التي يوضع بها الضمير «نحن» في مكانة منفصلة عن موضوع الدراسة، أي «مصر». كان التعريف الكولونيالي للبلاد كمفعول للمعرفة، وليس كفاعل لها، صحيحا بالأخص عند التفكير في مصر القديمة: لم يكن في التقاليد المحلية، فضلا عن المؤلفات الإسلامية المكثفة عن الماضي الفرعوني، ما يمكن اعتباره يدل على أن لديها شيئاً جاداً تساهم به في فهم العلاقة بين مصر القديمة والحديثة. وعلى العكس، فإن علم المصريات الذي قام على التفسير المنهجي للغة الهيروغليفية، قد وضع تعريفه بوعي بالغ بالذات باعتباره متعارضا مع «الأساطير والخرافات» التي كانت لدى المسلمين عن الماضي. وبهذه الطريقة، فتح هذا العلم مجازا بين «مصر الحديثة» و«مصر القديمة»، توضعان فيه متناقضتين في ثنائية استشراقية مألوفة عن **الشرق** و.. **الغرب**. هذا التعارض كان هاما، ليس فقط للتفكير في الآثار، ولكن أيضا للتفكير في الموضوعات الأوسع للحكم في مصر القرن التاسع عشر. لأنه كما أن المحافظة والميراث الحضاري كانا من التيمات الرئيسية للكتابة الأوروبية حول الآثار، كذلك أيضا كانت الآثار موضوعا

خطيرا في الكتابة الأوروبية حول الحكومة الحديثة في مصر. وبالنسبة لكيفية عمل هذين الخطابين معا كان ضروريا التأسيس لفكرة أن هناك انقطاعا تاما بين تاريخ مصر القديمة ، وتاريخ مصر الحديثة.

ويمكن أن نرى دلالة بالغة التنوير من هذه الناحية في الوثيقة التي يكثر الاستشهاد بها كأول قطعة من «توثيق» الآثار في مصر . فاستجابة لرسالة شامبليون لمحمد علي، صدر هذا المرسوم الذي يعود إلى ١٨٣٥ متحدثا بلغة الحماية والمحافظة. فإذا كان شامبليون قد ألمح إلى أن الآثار تخص الأوروبيين عن جدارة ، فقد أوضح الفرمان ذلك صراحة:

> رغم أن الأبنية الرائعة والآثار الفنية والصروح القديمة المثيرة للإعجاب، والخاصة بمصر العليا... لا تتوقف عن إغراء العديد من الرحالة الأوروبيين للقدوم إلى هذه البلاد، فلابد أن نعترف بأنه أثناء السنوات الأخيرة كان الولوع بكل الأشياء التي يسمونها الآثار، والسعي لاقتنائها، قد أدى إلى تدمير لا يمكن إنكاره لصروح مصر القديمة. وتلك كانت حالة الأشياء حتى اليوم ، حتى إننا نخشى لأسباب معقولة أن نرى تلك الآثار – فخر القرون الماضية – تختفي قبل وقت طويل من تحت الشمس المصرية ، بكل ما فيها من تماثيل وما تحتوى عليه من آثار ثمينة ، لكي تثري إلى الأبد البلدان الأجنبية.
>
> ولكن، من المعروف جيدا أن الأوروبيين ليسوا هم الوحيدين الذين يمنعون تصدير مثل تلك الآثار من بلادهم بأي وسيلة. [وعلى العكس]، أينما وجدت آثار ، يندفعون لإرسال الخبراء الذين توكل إليهم مهمة جمعها وتقريبا في كل حال تسهيل اقتنائها بإشباع جشع الملاك الجهلة لكميات ضئيلة من النقود . وفيما بعد ، سوف تصبح هذه التماثيل والأحجار المنقوشة وكل الأشياء المماثلة قد جمعت ورتبت بنظام في مبنى مجمل ومخصص لهذا الغرض ، حيث تعرض لأعين العامة من كل الأمم وتساهم بقوة في مجد البلد الذي يمتلكها. كما أنه عن طريق الدراسة المكثفة للكتابات والحروف الهيروغليفية المحفورة على تلك الآثار والأشياء القديمة تمكن المثقفون الأوروبيون في السنوات القليلة الأخيرة من إضافة الكثير إلى ميدان معارفهم[٧٠].

لقي هذا المرسوم ، الذي يستمر في وصف تنظيم وإجراءات الإدارة الجديدة، ترحيبا شديدا باعتباره بداية سياسة دولة متنورة في مسألة الآثار. لكن هناك من الأسباب ما يجعلنا نرتاب في كيفية تفسير الوثيقة في السياسة، فضلا عن التطبيق الفعلي[٧١]. أولا،

كما أشار أنطوان خاطر، فُسّر المرسوم بأنه ليس بأثر رجعيّ ، وهو ما يعني أنه - من ناحية - لم تقدم دعاوى ضد المجموعات المتحفية الموجودة في أوروبا، ومن ناحية أخرى ، يعني أن الامتيازات التي كانت سارية وقتها يمكن أن تستمر لسنوات بعدها. وفضلا عن ذلك، لم يقدم المرسوم تعريفا لعدد من المصطلحات الهامة – ومن بينها excavation (التنقيب)، exploration (الاستكشاف)، والأهم من ذلك كلمة antiquity أو "القِدَم/العصور القديمة/الأزمنة القديمة" – وهى المصطلحات التي أصبحت كلها لاحقا موضع خلافات[٧٢]. وأخيرا، يحتوي النص على التباسات بالنسبة للمنح وحقوق الملكية والعقوبات والعلاقة بين إدارة الآثار الجديدة هذه وإدارات الدولة الأخرى. ولنأخذ مثالا واحدا : كانت هدايا الدولة كثيرة جدا ومعتادة حتى إن «المتحف» الذي أُنشئ بموجب المرسوم أغلق أثناء سنوات العقد ١٨٥٠ عندما وهب الخديوي القطع القليلة الباقية فيه لملك أوروبي صغير كان في رحلة سياحية قصيرة لمصر.

ونظرا للطريقة الصريحة التي نسب بها المرسوم تجارة الآثار لأوروبا، يمكن أن يفوتنا افتراض هام آخر يبدو بين سطور هذا المرسوم : إن الآثار المصرية ملك للحضارة الإنسانية. وربما تبدو عالميةُ الادعاءِ - في الظاهر - بسيطة وحميدة. فلا شك أن اكتشاف شامبليون الهام قد مكَّن الباحثين، والسياح، وحتى بعض الرجال في بلاط محمد علي، من رؤية التاريخ الفرعوني كجزء من تاريخ أوسع للحضارة القديمة. ولأن الآثار الفرعونية تجسيد مادي لهذا التاريخ، فقد اكتسبت أهمية كانت في السابق قاصرة على آثار الإغريق والرومان، وأخيرا أتيح لها أن تدخل في أبحاث تاريخ الفن إلى جانب القطع الأثرية الإغريقية والرومانية. وبقدر ما كان الأوروبيون مهتمين بالحفاظ على آثار مصر القديمة ، فقد كانوا مدفوعين إلى ذلك، وفقا لمصطلحات خطاب الأثر الفني ، باهتمامهم بالحفاظ على التراث العالمي.

ومع ذلك، فإن نوع البحث المقدم في تلك القصص التاريخية والمجموعات المتحفية ظل – رغم كل ادعاءات العالمية – ظل شكلا من أشكال الخصوصية الأوروبية. وبتمييز المكان المخصص للعصور الأوروبية، العصر الكلاسيكي، وعصر النهضة، وعلى وجه الخصوص العصر الحديث، فإن العلوم التاريخية التي طالبت باعتبار مصر جزءا من الحضارة الإنسانية كانت تطوقها داخل رواية هدفها بلا لبس هو الحداثة الأوروبية[٧٣]. وبفعل ذلك، فإن الروايات الجديدة حول مصر القديمة أثارت بشكل فعال الشكوك في العلاقة بين مصر القديمة والتقاليد التاريخية والثقافية الأخرى ذات الصلة، خاصة تلك الخاصة بالإسلام ومصر الحديثة التي، كجزء من «الشرق»، لم تكن فقط غير أوروبية

بالتعريف، ولكن أيضا مناقضة لمفهوم الغرب عن نفسه. وهكذا ظهر داخل الخطاب حول الآثار الفرعونية في مصر الحديثة سلسلة من التمييزات التي وضعت المكان والزمان في إطار تناقضات استشراقية حادة : فبينما كان ماضي مصر جزءا من الغرب (أو حتى أصل الغرب)، فإن مصر اليوم اعتبرت جزءا من العالم الإسلامي، أي الشرق.

ولقراءة المغزى الاستشراقي للخطاب حول مصر القديمة، نحتاج لأن نبدأ بالاعتراف بأن مرسوم عام ١٨٣٥ لم ينه التأكيدات الأوروبية بأن الأوروبيين لديهم حق معنوي أسمى لجمع وتصدير الآثار الفرعونية. والحق أن القانون لم يفعل سوى إعادة تركيز بنود المطالبة بالإرث الفرعوني. قبل ذلك، كان الأوروبيون يزعمون أن المصريين ليس لديهم أي اهتمام أو مبالاة فيما يختص بالأطلال القديمة في بلادهم. والآن، في أعقاب أول محاولة قانونية لمحمد علي للحفاظ على الآثار، اشتكى الأوروبيون من سوء الإدارة، وارتكاب المحظورات، والفساد، قائلين باختصار : إن المصريين غير جديرين بدور الحفاظ على الآثار الفرعونية. وكان هذا التحول، كما سنرى، هادئا ماكرا، ولكن قويا، فالآن يمكن تبني المطالبة بمصر، باستخدام حجة عدم اهتمامها بالآثار.

وهناك أدلة على هذا التحول في روايات الرحالة في فترة العقدين ١٨٣٠ و١٨٤٠. ومن أهمها اللوحات المنفذة بطريقة الليثوجراف للفنان الاسكتلندي دافيد روبرتس David Roberts، الذي طاف وتجول كثيرا في مصر في عامي ١٨٣٨-١٨٣٩. ورغم وجود تقليد قديم لرسم الأطلال الفرعونية في كتابات الرحالة، فربما كان روبرتس أول فنان بارع ومشهور استطاع الاستفادة من المعارف المادية الجديدة عن المصريات التي أتاحتها مكتشفات شامبليون[٧٤]. ورغم أنه اعتمد على الأسلوب التصويري الذي قدمته أجيال سابقة من الفنانين (خاصة فيفان دينون، أحد المؤلفين الرئيسيين لكتاب وصف مصر)، فقد أفاد روبرتس في رسومه من التقدم التكنولوجي الذي أتاح له أن يطبع هذه الصور بدرجات لونية ثرية . ورسومه المطبوعة بالحجر، والتي نشرت مسلسلة طوال سنوات العقد ١٨٤٠، تظل أكثر صور الأطلال الفرعونية شهرة في القرن التاسع عشر. وهناك عنصر مميز للغاية في أعمال روبرتس، وهو الطريقة التي تصور بانتظام علاقة خاصة بين المصريين المحدثين والأطلال القديمة. ففي كثير من الصور، يظهر المصريون المحدثون يتجولون وسط مناظر الآثار، وقد وُضعت شخوصهم في منتصف أو خلفية المشهد. وفي رسوم أخرى، وضع المصريون في المقدمة، بينما تظهر الأطلال خلفهم. ومهما كانت بؤرة الصورة، فإن المصريين دائما يظهرون في ثياب مهلهلة، في حالة ذهول وحيرة، يحدقون في الفراغ، أو يبدو أنهم يتحدثون أو يقومون بأعمالهم.

وهم جالسون على الأعمدة المنهارة، أو يتسلقون على التماثيل الهائلة، أو يستندون على جدران مغطاة بالأحرف الهيروغليفية، أو فقط مارين بالمشهد. لكن من النادر، أن يظهروا في حالة تأمل للآثار أو حتى ملاحظة وجودها على الإطلاق . وقد يحتج المرء بأن الشخصية المحلية في صور روبرتس مجرد شكل ثانوي ، وضعت فقط لتعطي بعدا إنسانيا للمباني التي تصور بارزة للغاية في هذه الأعمال. ومع ذلك، فنظرا للمظهر العادي للشخصية المحلية، والتكرار المنظم للأوضاع التي ترسم فيها، من الواضح أنها وضعت في المشهد لتوصيل رسالة بعدم الاهتمام والإهمال.

وعلى سبيل المثال، إحدى صور روبرتس التي تبدو في ظاهرها تصويرا لأحد المعابد، تقدم أيضا رمزا غنيا للمجتمع المصري المعاصر. ففي مركز الصورة، مجموعة من المصريين تتألف من فلاحين وبدوٍ يربضون على الأرض إلى اليمين. وأمامهم يجلس ويقف بعض الوجهاء المصريين وثلاثة من العثمانيين. وإلى اليسار، امرأة بدوية مبرقعة حافية القدمين تحمل قدر مياه وتتعرض لنظرات فضولية من اثنين من العثمانيين : رجل وطفل. وفي المقدمة توجد نرجيلة، وحولها نراجيل طينية أخرى. وهذه هي النقطة البؤرية للصورة، وإليها تتجه النظرة المستهجنة للوجيه الملتحي، وكأنه قبض على المصريين في نشاط غير مشروع. ويدا الوجيه المصري مستريحتان على خرطوم النرجيلة، وعيناه نصف مغلقتين، فيما يبدو في حالة خدر ناتج عن مخدر. هذه الصورة، كمشهد للمجتمع المصري، توحي بالبلادة والفقر، مما يكسب الحضور البادي للأطلال في الخلفية مغزى أكبر. وفيما يتعلق بالنظرة المكانية، تفصل الأطلال المصريين عن المشهد الأوسع الذي يظهر من خلال البوابة. ولكن الأهم من ذلك هو أن الشخصيات الموجودة في المقدمة تتجاهل الأطلال تماما. والنتيجة مفارقة ساخرة: البؤس الواضح للحاضر في تباين مع البقايا المهيبة للماضي المتحضر. وبوضع مصر القديمة والحديثة بهذه الطريقة ، يوحي روبرتس بأن الاثنتين ليستا فقط منفصلتين، بل أيضا تناقض كل منهما الأخرى.

وفي لوحات أخرى، ينفصل روبرتس عن عادة الفنانين الأوروبيين الذين يميلون لتفادى تصوير الفلاحين الذين كانوا لجزء كبير من القرن التاسع عشر لا يزالون يسكنون الكثير من المعابد الفرعونية. وهذا واضح خاصة في لوحة "المدخل الكبير لمعبد الأقصر"، حيث يشمل روبرتس القرية الريفية التي بنيت داخل الصرح الأثري لكي يلقي الضوء على التنافر بين مصر الفرعونية ومصر الإسلامية. وبالنسبة للعمارة، فإن الجدران القوية للمعبد القديم ترتفع عاليا فوق المقدمة، لتتقزَّم إلى جوارها جدران

المساكن المبنية بالطوب اللبن والتي تنتهك الأطلال وتغطي جزءا منها. وداخل المعبد تقف أعمدة بديعة مرتبة ومسلة رشيقة. وإلى الجانب، برج حمام بدائي، ومنارة بدائية، تكاد تختفي بالكامل خلف المعبد. ويضاعف من هذه التيمة التمثيل التبايني للشخصيات الإنسانية القديمة والحديثة. فعلى نقش حائطي جداري في الجانب الأيمن للمعبد، توجد الخطوط الخارجية لملك فرعوني جالس على عرش، بينما في المقدمة يجلس الفلاحون المحدثون في الطين. وعلى الناحية اليسرى الصورة الواضحة لمحارب ملكي يستقل عربة حربية ، وفي المقدمة بدوٌ متكاسلون مسلحون بالحراب. مرة أخرى، تنقل الصورة أكثر من مجرد التمييز بين المحدثين الذين يسكنون الريف المصري، والصروح القديمة هناك. ولا يتوقف الأمر على أن أمجاد الماضي قد تجلَّلت بالعار بسبب انحطاط الحاضر، بل إنها مهددة به. ولنا أن نعترف بأن روبرتس كان فنانا تصويريا وليس عالم مصريات. إلا أن صوَرَهُ أمثلةٌ حية تبين أن العلم البازغ ربما لم يكن فقط يفسر مصر القديمة، ولكن أيضا يرسم علاقة مصر القديمة ومصر الحديثة باعتبارها علاقة تضاد جوهري. وأكثر من ذلك ؛ فإنها تظهر التهديد الذي يمثله المصريون المحدثون على أعمال المصريين القدماء. وهذه الصور مجتمعةً عن التهديد خلقت منبرا مفهوميا يمكن منه رؤية التدخل الأجنبى أمرا يستحق الاعتبار.

لم يكن التضاد البلاغي بين مصر القديمة والحديثة قاصرا على التصوير الجمالي لمصر. لقد كان بارزا على نحو خاص في دراسات الاقتصاد السياسي حول مصر. على سبيل المثال، في تقرير جون باورينج المهم حول مصر وكانديا (كريت) *Report on Egypt and Candia*، المقدم إلى مجلسي اللوردات والعموم في عام ١٨٣٨، يربط جون باورينج باستمرار بين الحفاظ على الآثار القديمة واعتبارات الصحة الاقتصادية والسياسية لمصر الحديثة. ويفتتح خطابه كما يلي:

> لقد اتكأ الاهتمام المتعلق بمصر حتى الآن على تلك البقايا الجليلة لأقدم آثار في التاريخ والتي لا تزال مصر مستودعا لها. إن مصر قديمة بالنسبة للقدماء أنفسهم، وتحفظ حتى الساعة الآثار التي ينظر إليها أبو التاريخ باعتبارها أقدم آثار قائمة للجنس البشري، وبهذا فقد قدمت حقلا واسعا للتساؤلات والتخمينات، وعرضت بالمثل آثارا مادية تكافئ أبحاث المثقفين، وتوقظ تساؤلات الفضوليين. والحق أن الأبحاث الخاصة بالحاضر والمستقبل، مقارنة بكل جاذبية الماضي، تبدو وكأنها ليس لها أهمية(٧٥).

ولصالح المستثمرين المحتملين، يسرد تقرير باورينج الأجواء الاجتماعية والصناعية والتجارية لمصر تحت حكم محمد علي، مع تقديم الجداول البيانية المليئة بالأرقام، وأرقام التصدير والاستيراد، وتكاليف الميزانية، وقوائم مكثفة لموارد الحكومة والمؤسسات. ويعود باورينج بحسم إلى موضوع الآثار الفرعونية، ليصف على سبيل المثال تدمير المعابد التي استُخدمت أحجارها لصناعة الجير في مصانع الباشا الحديثة(٧٦). وعند نقطة معينة، يقترح باورينج طريقة لتدخل الدولة المصرية من أجل حماية الآثار:

> ومن بين الأمنيات التي سنحت لي فرصة جذب انتباه الحكومة المصرية إليها، تأسيس مجلس يتولى مسئولية الصروح الأثرية العامة القديمة لمصر. إن تدمير تلك الصروح الرائعة والهامة، سواء على أيدي السلطات المحلية أو الزائرين الأوروبيين، هو أمر يُرثَى له بشدة، ومن دواعي الأسف أن كثيرا جدا من آثار الماضي كانت مفتوحة للفضول وحب الاستطلاع، كما كانت في معظم الأحوال متروكة للدمار. وعندما أوصيت بذلك لجذب انتباه الباشا، أشرت لجلالته أن هذه الآثار هي من بين أثمن ممتلكات بلاده ، وقد شرَّفني بأن طلب منِّي أن أقوم بوضع خطة مشروع للمحافظة على تلك الآثار العامة كما هي قائمة ، وللقيام بمزيد من الأبحاث(٧٧).

وتأتي بعد ذلك توصيات باورينج (تأسيس هيئة إدارية، ومتحف، وحظر التصدير)، وكلها – تقريبا ، نقطة بنقطة – هي نفس ما جاء في مرسوم ١٨٣٥. وبوضع الآثار الفرعونية ضمن القضايا الملحة لحكم الدولة (مع العبودية، والسخرة، والضرائب، وتوزيع الأراضي)، يصور باورينج تدميرها بأنه علامة هامة على إهمال الدولة، ويصور حفظها كدليل على الإدارة الحكيمة. وبهذه الطريقة، وُضعت الآثار فى صورة أكبر من مجرد موضع للدراسة في تقدير باورينج : فهي أيضا وسيلة يمكن عن طريقها تقييم كفاءة وشرعية الحكومة المصرية. وفي مقابل الخطط التي وضعت خطوطها العامة في قانون ١٨٣٥، والتي تضع الآثار المصرية تحت سلطة هيئات الدولة المصرية، يوصي تقرير باورينج بلجنة تتشكل من موظفين رسميين مصريين و«القناصل العامِّين للدول الأربع العظمى». هذه اللجنة الدولية، على عكس الهيئة المصرية، «سوف تصبح وسيلة للاتصال والتواصل مع العالم المتحضر»(٧٨). وبينما يهدف باورينج في معظم تقريره إلى وصف الدولة المصرية الحديثة بطريقة تنطوي على نظرة خاصة إلى المصالح التجارية والسياسية البريطانية، فقد صيغت مناقشاته حول الآثار المصرية بتعبيرات مصالح الحضارة على اتساعها. وبتعبير آخر، هو لا يقدم توصياته باسم

الأهداف والمصالح البريطانية، بل على العكس، وبشكل أكثر إبهاما، باسم مصالح «العالم المتحضر». فالتنصل من المصالح القومية التي، كما رأينا، كانت عنصرا رئيسيا في خطاب الأثر الفني، أصبح الآن حجر زاوية للتدخل الأوروبي بحجة الحفاظ على الآثار القديمة، ويشرح بدرجة كبيرة عداء باورينج تجاه مجهودات القاهرة لوضع الآثار تحت تحكم الباشا حصرياً.

أما جورج جليدون، قنصل الولايات المتحدة في القاهرة في العقد ١٨٣٠، فقد ربط أيضا حالة الآثار في مصر بحالة الدولة المصرية، رغم أنه لم يكن دبلوماسيا بنفس القدر في تقييمه لكيفية إدارتها. يبدأ جليدون بوضع تقسيم حاد بين مصر الحديثة ومصر القديمة : "من بين الأشياء المتنوعة التي تدفع الرحالة نحو وادي النيل ؛ وما تثيره في عقول المثقفين الأوروبيين من اهتمام علمي عميق وشامل ؛ والتي لن تخيب توقعات المتأمل العابر أو الباحث المدقق ، ولن تبدد الهالة التي تلف بها الخيالات المتقدة : تلك الأطلال المذهلة والغامضة، فليس ثمة ما يوازيها في أهميتها، آثار مصر والنوبة"[٧٩]. وتزداد حدة نغمة جليدون وهو مستمر، رغم أن حجته تظل ثابتة: إن قيمة مصر، سواء في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، تكمن دائما في آثار ماضيها ، وتلك الآثار القديمة الآن مهددة تحت حكم الباشا بالدمار الكامل. ويفرد جليدون لمحمد علي ومستشاريه قدرا من السخرية والاحتقار، والذي لا يساعد إلا على وضع تمييز حاد بين ماضي مصر المجيد، وحاضرها الذي يسكنه الأهالي المحليون الكسالى والضعفاء والذين يحكمهم أتراك فاسدون: «هل سينقطع وجود الآثار.... هل ستفقد مصر أنبل ملامحها الفاتنة... قد يطاح بالمعابد ، وتُدكُّ الأهرامات ، وتُطمس الرسوم الملونة في المقابر ، والتماثيل، التي تسجل عظمة الأحقاب الفرعونية، قد تُدمر ، إن كل تلك الروح الرومانسية التي تلازم الآن الخطوات الجوالة للزائر المثقف من الممكن أن تختفي، ويختفي معها السحر الذي لا يزال يتلكأ حول تلك البقايا المنعزلة»[٨٠]. ورغم أن جليدون لم يكن الوحيد الذي جأر بالشكوى من أن الآثار الفرعونية تختفي بسرعة من البلاد المصرية، فربما كان أول من قدم بحثا منهجيًا للتدمير الذي حدث منذ بدأ تجار الآثار في الجمع على نطاق واسع[٢٥٧]. وكانت طريقته هي استخدام كتاب «وصف مصر» كدليل ومرشد لمقارنة النص بما وجده في الميدان: ففي خلال أربعة عقود تقريبا بعد خروج القوات الفرنسية، تم تدمير أقسام كبيرة من هرموبوليس ماجنا، أبولينوبوليس بارفا، وأنتايوبوليس(*) مع أقسام كبيرة من الكرنك وطيبة، بسبب «المعول والمطرقة، والعتلة

(*) هرموبوليس ماجنا: الاسم الإغريقي لمدينة خمون الفرعونية التي تقع حاليا بالقرب من قرية الأشمونين بالمنيا، أبوللينوبوليس بارفا: هي قوص الواقعة على الضفة الشرقية للنيل بين طيبة وقفط، وأنتايوبوليس: هي قرية قاو الكبير الحالية في محافظة سوهاج.

والرافعة»[٨٢]. وروايته فريدة في أنها ربما تكونُ الوصف الوحيد لمصر الذي يقوم أساسا على وصف ما غاب عنها : «الآخرون أرضاهم الوصف ، والتخطيط، والتفسير، لما كانت عليه آثار مصر وقت زياراتهم لها ، فلتكن لي المهمة الأكثر تواضعا لتسجيل ما غاب، وأين، ولماذا غاب»[٨٣]. وعلى عكس باورينج، يشير جليدون إلى سياسات محمد علي للمحافظة، ولكن بنغمة مليئة بالارتياب – والحق أن دعواه ينبغي قراءتها كرفض متكامل لإدارة الدولة المصرية للآثار. يصف جليدون بالتفصيل فشل الحكومة المصرية في منع التخريب، والكتابة على الجدران، والتنقيب بدون تصريح. ويتهم جليدون الدولة بما هو أخطر من مجرد الاتهام بالإهمال، فهو يتهمها بأنها تلعب دورا نشطا في تدمير الآثار، سواء باستخدام أحجار المعابد في مشروعات البناء الخاصة بها، وباستخدام «السباخ» (مادة الدبال الغنية بالنترات، وتتكون من المومياوات والبقايا المدفونة) في مصانع البارود الخاصة بالباشا. ويشير إلى مفتشي الآثار على أنهم ليسوا حماة للآثار يحافظون عليها، بل هم «ملائكة الموت» لتلك الآثار. وفي المجمل، يكتب قائلا: «إن تدمير الآثار القديمة لمصر على أيدي الحكومة كان الدافع إليه الجشع، والاستهتار، والإهمال، ولم تُستبدل [الآثار المصرية] بأي تعويض خاص بالعصر الحديث يستحق أن يعتبر تبريرا جزئيا لانتهاكاتها البربرية»[٨٤].

ولا شك أن قصة جليدون أبعد ما تكون عن محاولة كريمة (أو تتسم بالعدالة خاصة) لتقييم تغيرات سياسة محمد علي نحو الآثار المصرية، لكن انتقاده يتسم بمنحى إصلاحي مفيد للقصص الوردية عن المحافظة على الآثار، والتي تدعي أن مرسوم ١٨٣٥ كان حدثا فاصلا. وفي رأي جليدون، ليس ثمة سبب للاعتقاد بأن الباشا سوف يلتزم بأي حال بالحفاظ على الآثار الفرعونية من الهلاك.

وقد تداخل موضوع التهديد والموضوع الضمني للتدخل. طوال هذه الحكاية ينظر جليدون، مثله في ذلك مثل باورينج وآخرين، إلى حالة الآثار بهدف تفسير حالة الحكومة المصرية. ويربط جليدون - مفهوميا - حالة الآثار المصرية بإدارة الدولة للآثار، ثم بصحة الدولة المصرية. وعند هذه النقطة، تلمس صياغة جليدون قضية السيادة : حيث إن الآثار الفرعونية تنتمي للحضارة التي هي عالمية، فليس لأي دولة منفردة (وبالتأكيد ليس للدولة المصرية) شرعية ادعاء أنها المالك الوحيد لها أو الحارس الوحيد عليها. وهنا تبدو خطوة خفيفة لحث سياسة نشطة للتدخل بالنسبة للآثار الفرعونية. ولكن من الناحية العملية، فإن سياسة التدخل هذه قد تكون مشتركة في عناصر كثيرة مع مراحل أسبق لقيام الكولونيالية الأوروبية باقتناء الآثار المصرية، ومن الناحية الدلالية، فقد

تغيرت اللعبة كثيرا: لم يعد جامعو الآثار يعملون من أجل مجد أمم منفردة، وإنما من أجل دعم قيم الحضارة الإنسانية نفسها.

اختلف التدخل لحماية الآثار عن الأشكال الأخرى من التدخل الكولونيالي في مصر، حيث إنه انفصل بوضوح عن مفهوم الاهتمام القومي وارتبط بدلاً من ذلك بمفاهيم مثل الإنسانية، والحضارة، والنزاهة. وفضلا عن هذا، فلكي يكون التدخل بطريقة شرعية، لم يكن يكفي اتهام الحكومة المصرية بسوء الإدارة، حيث إن ذلك قد يكون إصلاحيا. على العكس، كان من المهم الاحتجاج بتعارض جوهري بين المصريين المحدثين وآثار ماضيهم العتيق. ورواية جليدون عن أهمية الآثار الفرعونية بالنسبة لمسلمي مصر تجسد هذا التفكير:

> لقد تطور تدمير الآثار في مصر على مراحل، فمنذ زمن سحيق، امتلأ بالكثير من العنف عند ظهور المسيحية وانتشارها، وأعقبه ظهور دين محمد، تحولت الرهبة التوقيرية التي كان الناس ينظرون بها إلى آثار الماضي المصري المجيد، في البداية إلى كراهية متعصبة، ثم إلى لا مبالاة ... لقد أعطت مراسيم الأباطرة الشرقيين مجالا وسلطة كاملين لعقيدة تحطيم التماثيل في عملها التدميري... وفي الفترة الأخيرة، مرة أخرى، صدرت أوامر «الخليفة» [الحاكم الإسلامي] لغرض مزدوج هو محو آثار «الكفار»، وبناء «مصر القاهرة»[٨٥].

وحجة جليدون بسيطة (وإن كانت في الواقع غير منطقية): لأن التقاليد الإسلامية معادية ولا مبالية في ذات الوقت فيما يختص بالآثار الفرعونية، فإن المسلمين يمثلون تهديدا لا مثيل له لبقائها. وأضف إلى هذا التهديد تأثيرات الزمن وجهل السائحين، والأمل ضعيف في بقاء الآثار لو تركت في مكانها. ومع الاعتراف بأن الجامعين الأوروبيين لم يكونوا فوق النقد؛ إلا أن جليدون يزعم أن أي ضرر حدث لا يباري الخدمة التي قدموها بنقل الآثار من مصر حيث يتهددها التدمير الأكيد:

> وفيما يختص بالآثار المصرية، رغم أنه من المؤلم أن كثيرا منها قد أزيل.. فلو بقيت في مكانها في مصر أثناء تطور مرحلة «الإحياء» المعاصرة، فمن المحتمل أن معظمها ما كان ليظل قائما في وقتنا هذا. ولهذا فإننا ينبغي أن نشكر أولئك الذين تسببوا في نقلها من بلد لو ظلت فيه لهلكت... أما تلك الحكومات أو الأفراد الذين دفعهم سخاؤهم، وحسن تمييزهم، ورغبتهم في الحفاظ على تلك الآثار الثمينة للحضارة المبكرة في ظل الأمان الأوروبي، إلى إحضار تلك الآثار الهامة وإنقاذها «من بيت العبودية»، فهم يستحقون كل تقدير وكل عرفان[٨٦].

وفي المجمل، يحث على القيام بمهمة لإنقاذ آثار الماضي المتحضر (الغربي) من التدمير على أيدي البرابرة المعاصرين (الشرقيين). وكما يتلاءم مع المهمة، فإن وكلاء الخلاص هم «جامعو الآثار الأوروبيين»، الذين ينبغي الآن أن «يروا الضرورة الملحة لوضع تلك **الأطلال** تحت مظلة حمايتهم»(٨٧). وتعبير «بيت العبودية» الذي يشير إلى سفر الخروج في الكتاب المقدس وصفٌ فيه مغالاة، رغم تكراره: فهو يصور علاقة أوروبا بالآثار الفرعونية بما كان يمثله موسى بالنسبة للإسرائيليين [أي إنقاذهم وإخراجهم من مصر التي وصفت في سفر الخروج ببيت العبودية-المترجمة].

وبقدر ما يعبر جليدون عن رواية يخوض فيها من فرضوا أنفسهم «حراسا للحضارة» حربا ضد من يدمرونها، ويُفسر الاستيلاء على الآثار في الأراضي الأجنبية على أنه فعل نزيه من أجل الإنسانية العالمية، فقد استبق ما حدث فيما بعد من السياسات الأوروبية في مناطق أخرى. وعلى وجه الخصوص، كانت المجادلات حول القيام بمراقبة تراث مصر الثقافي تُصَوِّرُ مسبقاً ما سوف يحدث بعد عقود من المجادلات الكولونيالية الصريحة على إدارة اقتصاد مصر . وهذا صحيح خاصة مع كتابات إيفلين بارينج Evelyn Baring (والذي أصبح فيما بعد اللورد كرومر)، الذي لعب دورا رئيسيا في إدارة ديون مصر أثناء أزمة ١٨٧٨-١٨٧٩، والذي أصبح القنصل العام البريطاني أثناء السنوات الخمس والعشرين الأولى من احتلال مصر. يكتب بارينج أو اللورد كرومر عن التدخل البريطاني بالتحديد بتعبير المراقبة. وعلى سبيل المثال، في إشارته إلى الأزمة السياسية لعام ١٨٨٢، يؤكد كرومر عجز مصر عن حكم نفسها. وربما بدا ذلك تقييما واقعيا فى الظاهر، لكن تعبيرات كرومر حاسمة لأنها – رغم محاولته تبرئة الإنجليز من المسئولية أو المنفعة – تفترض تكتيكيا أن إنجلترا وحدها تستطيع أن تكون وسيطا يقود مصر إلى الإصلاح: "أهم ما تحتاجه مصر هو النظام وحكومة جيدة. وربما... قد تعقب الحرية ذلك. لا يستطيع، سوى نظري حالم، أن يتخيل أن النظام الطبيعي للأشياء يمكن أن ينقلب إلى العكس، وأن الحرية يمكن أن تمنح بداية إلى أولئك الجهلة المساكين من ممثلي شعب مصر، وأن هذا الشعب يمكن حينئذ أن يكون قادرا على أن يستخرج النظام من الفوضى"(٨٨). والمذهل في مثل تلك المجادلات هو التنصل المنظم من أن المنفعة أو التخطيط قد لعبت دورا في التدخل، أو أن الفعل الذي قام به البريطانيون هو التدخل حقا. وفضلا عن ذلك، في الاحتجاج بشرعية الحكم البريطاني لمصر، غالبا يقوم كرومر بوضع مقارنات بين الحكومة في الماضي البعيد، ومصر المعاصرة. فمشيرا إلى الري، يؤكد كرومر أنه:

في الأزمنة المبكرة من الحضارة المصرية، قام الإنسان بمجهودات عظيمة ومشرفة لتحويل مصادر مياه مصر إلى حساب. يقول الكولونيل روس: «من المؤكد أنه في الزمن القديم كان ثمة موهبة هندسية محلية على أعلى مستوى، وعندما نقرأ أن ملكا من الملوك يقوم بإصلاح الأشغال العامة في فترة حكم طويلة ومجيدة، لا بد أنه كان هناك إمداد مستمر بالمواهب الهندسية التي كان حاكم ذلك الزمن يمنحها حرية كاملة في التصرف». وهكذا من الممكن أن يظهر لنا أن الفراعنة استخدموا مواهبهم وفقا لأحسن ما يوافقهم. أما الأتراك، الذين خلفوهم في النهاية، فقد أخفوا مواهبهم في منديل، والنتيجة أن الطبيعة، التي نقمت بسبب المعاملة التي عوملت بها، قللت من قيمة عطاياها، وأنزلت عقابها على الجهل بقوانينها. وفي العصور الإسلامية التالية، لم تُبذل مجهوداتٌ جادة لتجنب الجفاف أو الفيضان[٨٩].

تُصوَّر مصر القديمة كشيءٍ هامٍّ للغاية في هذا الخطاب الخاص بالحكم لأن ذلك يساعد على دعم رواية تقول أن الحكم الإسلامي كان علامة على انحطاط شديد عن الماضي المجيد. كما يُصور المسلمون بأنهم غير قادرين على فهم قيمة الآثار الفرعونية، ومن ثم، فهم هنا غير قادرين على فهم نظام الري الخاص بهم. والحجة بسيطة: فحكام مصر المحليون، غيرُ المؤهلين لحماية قيمة الآثار أو النيل، يستحقون أن يجري استبدالهم بإداريين أكثر كفاءة. وفي وصف كيفية إنقاذ المهندسين الإنجليز لمصر من كارثة زراعية تسبب فيها سوء الإدارة المصرية، يتشدق كرومر قائلا:

هنا كانت فرصة كبيرة للرجل الإنجليزي، والذي انتفع بها بنبل .. فحُفرت قنوات جديدة. ونُفذت مجموعة متنوعة من الأعمال المفيدة في مصر العليا للحماية ضد آثار انخفاض النيل. وحُفرت المصارف في نفس الوقت مع الري. وقبل أن تمضي عشر سنوات على المهندسين البريطانيين في العمل، تضاعف محصول القطن، وازداد محصول قصب السكر أكثر من ثلاثة أضعاف، وبالتدريج كانت البلاد تغطيها شبكة من السكك الحديدية الخفيفة، والطرق الزراعية، لكي يصبح من الممكن توصيل الإنتاج إلى السوق. ورغم أن المهندس البريطاني قد فعل الكثير من أجل مصر ،فإن عمله لم يكتمل بعد[٩٠].

ويقوم وصف كرومر لمفاخر أعمال المهندسين البريطانيين بدور هام لتكثيف فكرته الأساسية الخاصة بنزاهة المراقبة البريطانية، وتفوق العلوم البريطانية والحكم البريطاني: «إن المهندس الإنجليزي.. قد أقنع العقول الشرقية بأهلية الوسائل الغربية. لقد طبع في

الأذهان، بطريقة أسرت وسحرت حتى الذكاء المبهم والخيال الجامح للفلاح المصري الجاهل المسكين، الدرس الذي يقول إن المرابي وبائع المشروبات المغشوشة ليسا هما المنتجات الوحيدة للحضارة الغربية ، وإنه بقدر ما يحوز هذا الهدف ، فإنه يستحق العرفان، ليس فقط عرفان كل الآسيويين الأذكياء، ولكن أيضا كل الأوروبيين»[٩١]. والتفسير المفهوم ضمنا لتلك التأكيدات قوي وخبيث: لقد كانت مصر عظيمة ذات يوم، لكن مصر تحت الحكم الإسلامي قد أصابها الانحطاط، مصر لا تعرف كيف تعتني بإرثها القومي، بل إن المصريين المعاصرين يهددون هذا الإرث، وبالتدخل الخارجي، يمكن حماية مصر القديمة من المصريين المعاصرين، وبالتدخل الخارجي، يمكن حكم مصر المعاصرة بحكمة، ويمكن جعلها تستعيد عظمتها.

ويُلمّح الجبرتي إلى التضاد الذي سوف ينشأ بين التقاليد العربية الإسلامية حول الماضي الفرعوني والعلم الجديد: المصريات. وفي زمن الجبرتي، من الذي كان يمكن أن يفكر في أنه أثناء سياق القرن التاسع عشر سوف تهيمن الممارسات العلمية للتنقيب عن الآثار على الأحاديث عن مصر القديمة، فضلا عن مصر الحديثة؟ من كان يمكن أن يعرف أن التراث الأدبي الإسلامي الكلاسيكي حول مصر القديمة سوف يُنسى غالبا بنهاية القرن؟ لم يحدث هذا التحول الجوهري في الرؤية الثقافية بين الأوروبيين فقط لأن علم المصريات كان يقدم أشياء أكثر عن الماضي ودقة أكبر في دعاواه ؛ ولكن أيضا لأنه أنتج خطابا ثقافيا تردد صداه بين القوى السياسية المهتمة بتغيير، بل ومصارعة، حكومة مصر المعاصرة. وقد يكون من المبالغة القول بأن خطاب الأثر الفني هو الذي أدى إلى الشكل الخاص بالتدخل الكولونيالي الذي سوف يأتي به البريطانيون ليحكموا مصر في عام ١٨٨٢. ولكن من المذهل أن الادعاءات الجوهرية لخطاب الأثر الفني (النزاهة، الحفظ، والتقدير العقلاني) كانت كثيرا ما يجري استخدامها متى ما سعت القوى الكولونيالية لاكتساب شرعية عن طريق المعرفة العلمية.

ومن المعترف به أن قصة هذا الفصل وحده أبعد من أن تكون كاملة، لأنها لم تضع في الاعتبار بعدُ كيف كان المصريون يستقبلون الخطاب الجديد للمصريات وكيف كانوا يطورونه ، إلى جانب التراث العربي الإسلامي ، لخلق طرق جديدة للتفكير في الماضي الفرعوني ؟ في الفصل التالي، سوف نرى كيف أن المصريين حوّلوا هذه العلاقات المفاهيمية بين مصر القديمة والحديثة للنضال ضد الادعاءات الأوروبية التي كانت تُطلق على المصريين القدماء والمحدثين على السواء.

الأنتكخانة (١٨٣٥- ١٨٥٥)

آثار الماضي، وشرف الحاضر.

إدمي جومار، معلقا على الأنتكخانة، فى
EDMÉ JOMARD, *Coup-d'oeil impartial sur l'état presént de l'Égypte*

بينما فسر الأوروبيون الحروف الهيروغليفية، وزعموا التفوق في معرفة مصر، في الماضي والحاضر، ظهر جيل جديد من المثقفين المصريين بدأ يعي القوة التحليلية والمعنوية لعلم المصريات. كانت معرفة مصر القديمة بالنسبة للمصريين في القرن التاسع عشر جزءا من علم أوروبي، ليس فقط في منهجه وتطبيقه، ولكن أيضا في توجهه الثقافي. وفي نفس الوقت، تعرّف أول جيل من المصريين يدرس في أوروبا على علم المصريات الجديد، وبدأ يتبنى مفاهيم وتطبيقات المؤسسات الأوروبية. ولم يكن هذا التطور يسير خطيا، وإنما اتسم بنوبات وقفزات. ولا عجب، فالحقل الثقافي الذي حدث فيه كان يتسم بتناقضات لا حل لها ونضالات مستمرة : من التوترات داخل التراث العلمي (كما في الصورة المزدوجة والملتبسة للتاريخ الفرعوني القديم في الكتابات العربية الكلاسيكية) إلى توترات بين أنواع من الخطاب (مثل التوترات بين التراث الإسلامي حول مصر القديمة، وعلم المصريات الجديد) ، ومن صراعات بين مؤسسات معينة (مثل هيئات المتاحف الأجنبية والحكومة المصرية) إلى الهياكل الأعمق الميالة للصراع والتي أنشأتها الانتهاكات الكولونيالية الأوروبية عبر مناطق شمال أفريقيا.

وليس ثمة ما يجسد التوترات والشكوك الخاصة بهذه القوى أفضل من تراث المرسوم الصادر عام ١٨٣٥. فرغم كل عيوب هذه الوثيقة ، فقد حاولت وضع أساس لأساليب جديدة فيما يتصل بالآثار المصرية. وكان جزءا من خطاب المرسوم يتخذ صيغة سلبية على نحو مباشر، يمنع ويضع قيودا على أنواع معينة من الأنشطة، من التنقيب بدون تصريح، وتجارة الآثار وتصديرها، إلى سكنى المباني الأثرية واستخدامها مصادر لمواد البناء. حاول المرسوم أيضا إيجاد علاقة مثمرة بين المصريين المحدثين والآثار الفرعونية بإنشاء مؤسسات جديدة (مثل المتحف)، ووظائف حكومية جديدة (مثل مفتشي الآثار)، وصيغا جديدة لإبداء التقدير والإعجاب (مثل السياحة). ويَظهَر هذان الاتجاهان – الاتجاه السلبي الذي يركز على الممنوعات والاتجاه المثمر – بوضوح في لغة المرسوم:

ونظرا للأهمية التي يضعها الأوروبيون للآثار القديمة والمزايا التي تقدمها لهم دراسة الآثار، ونظرا أيضا للثروات الكثيرة التي تحتويها أرض عليها مصر، أعجوبة القرون ؛ فقد رأى مستشار الحكومة المصرية من المناسب أن يقضي بما يلي:

١. منع أي تصدير مستقبلي للآثار من أي نوع منعا تاما.

٢. أن توضع كل تلك الأشياء التي تمتلكها الحكومة أو تقع تحت ملكيتها من خلال أي تنقيبات أو استكشافات مستقبلية في مكان خاص في القاهرة حيث يمكن الحفاظ عليها وترتيبها بشكل لائق للعرض على العامة، خاصة بالنسبة للرحالة والأجانب الذين يصلون يوميا لرؤيتها في كل مكان من البلاد.

٣. أنه من الممنوع منعا باتا تدمير الصروح القديمة لمصر العليا، ليس هذا فقط، بل إن الحكومة سوف تتخذ إجراءات لتضمن الحفاظ عليها في كل مكان.

هذا الإجراء الحكيم سيكون له فائدة مزدوجة من حيث الحفاظ إلى الأبد على سلامة الآثار للرحالة ، وتأمين الوجود الدائم، في كل الأوقات وفي قلب مصر نفسها، لمجموعة ثرية من الآثار القديمة ، الجديرة حقا بالرعاية[١].

ورغم أنه لا ينبغي أن نخلط بين المرسوم والسياسة (فهو أقل تأثيرا إلى حد بعيد)، فقد وضع بالفعل أساسا للغة من نوع جديد، لغة تقوم على مبادئ المحافظة، التي أصبحت بعد ذلك بكثير قانونا رسميا وتطبيقا شائعا. ويبدو جزء من سبب تأخر المرسوم عن السياسة في لغة المرسوم نفسها، وكيف يعترف بأن قيمة الحفاظ على الآثار لها علاقة بالاهتمام الأجنبي، وليس المحلي المصري.

وفيما يتعلق بالنواحي المثمرة للتوجيهات الخاصة بالآثار المصرية، كان للمتحف مكانة متميزة بشكل خاص، وبهذا قدم نظرة إلى مدى الفهم، والصراعات والقيود، التي اتسم بها الموقف الجديد للدولة تجاه إدارة الآثار. أنشأ المرسوم رسميا مكانا مخصصا لحفظ وعرض الآثار (الأنتكخانة)، في «مدرسة الألسن»، الواقعة في حي الأزبكية الواقع في جهة الغرب من القاهرة. ولم يكن من الممكن أن تطلب الأنتكخانة مديرا بارعا أو يتمتع بتأييد الدولة ، أفضل من رفاعة الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣). ولأن الطهطاوي كان عضوا في أول بعثة تعليمية مصرية إلى فرنسا (١٨٢٦-١٨٣١)، فقد كان اختيارا طبيعيا للمهمة كما أنه قد درس على يدي المستشرق دي ساسي de Sacy وغيره من علماء اللغات والثقافات القديمة. ورغم أن الاثنين ربما لم يلتقيا أبدا، فقد كتب شامبليون

أحد تقاريره عن تقدُّم الطهطاوي ، وقد أرسل هذا التقرير إلى محمد علي[٢]. وكما سوف نرى، أظهر الطهطاوي في سياق عمله المهني فهما مبدعا، وعميقا، بمصر القديمة، كان أغلبه مستمدا من دراساته في باريس.

وكما أشار دونالد مالكولم ريد Donald Malcolm Reid، كانت حياة متحف الطهطاوي قصيرة ومبهمة. فبعد سنوات قليلة من إنشائه، زار جليدون المكان. وكان تقييمه للمتحف قاسيا للغاية:

> متحف قومي للآثار المصرية. مفهوم جليل ورائع! رَدَّدَتْ خبرَه صحيفة *Semaphor de Marseilles*، كدليل جديد قائلة : "هذا التاريخ القديم يسمو بحلم الرخاء والإحياء المصري"، وتردد صداه في المجتمعات الأوروبية، كدليل آخر على التقدم العلمي تحت حكم الباشا المتنور، محمد علي! ولكن بالنسبة للمتحف، الذي أرى أنه كان أيضا يحظى باهتمام عام حتى يصعب قبوله على أساس مجرد الثقة بالوعد، كان مطلوبا إجراء بضع خطوات لإظهار صدق النوايا. ونتيجة ذلك، هناك مخزن قش قديم، أو معرض، في قصر يقع في الأزبكية... تم تنظيفه، وطلاؤه باللون الأبيض؛ ووضع مفتاحه، مع مسئولية حماية هذا الشيء الذي يسمى بالمتحف، تحت رعاية "وزير الأشغال العمومية" [الطهطاوي].. وقد مرت السنوات، ولا يوجد متحف، ولكنه ممر خال في القاهرة، حيث إنني لا أستطيع أن أعتبر نصف دستة من الأحجار غير ذات القيمة الموضوعة هناك حتى مجرد نواة لمجموعة مقتنيات[٣].

ومن المغري أن ننتقص من وصف جليدون للمتحف في ضوء موقفه الرافض لكل المشروعات التي قام بها محمد علي. لكن وصفه يؤكد ما رواه رحالة آخر، وهو عالم المصريات المشهور جون جاردنر ولكنسون، والذي كان (على عكس جليدون) شديد التحمس لمجهودات الباشا[٤]. يصف ولكنسون في البداية المجموعة الخاصة من الأنتيكات في قصر ابن الباشا:

> بدأ إبراهيم باشا أيضا جمع مجموعة من الأنتيكات المصرية ، وقد تم وضع تحريم تام لإزالة الأنتيكات من مصر، وهناك آمال كبيرة حول نجاح متحفه. وقد مضت الآن حوالي عشرة أو أحد عشر عاما منذ بدأ جمعه للآثار، وفي عام ١٨٣١، تم تعيين موظف تركي في طيبة للتنقيب، ومُنع دخول أي شخص لا يحمل تصريحا إلى الكنوز تحت الأرض. ولهذا توقعت ، عند عودتي إلى مصر عام ١٨٤١ أن

أجد الكثير من القطع المثيرة للاهتمام في القصر، حيث توضع الآن. ولهذا كانت دهشتي وخيبة أملي عظيمتين، عندما دخلت إلى الممر والقاعة التي وضعت فيها فلم أجد شيئا سوى كمية مختلطة ومضطربة من المومياوات المحطمة والصناديق، بعضها ألواح ناقصة ، وشظايا مختلفة ، والتي، إن كان من الممكن إفسادها لضاعت قيمتها نتيجة رطوبة المكان ، وأستطيع أن أقول بمنتهى الثقة إنه لم يكن من الممكن، لو أعطي لي أي شيء ، أن أفكر في أنه قد يستحق عناء إعادته إلى القاهرة(٥).

والمفارقة ، أنه قبل سنوات قليلة فقط كان يمكن للمرء أن يقدم نفس الشكوى عن الإهمال ضد معاملة المتحف البريطاني لطابقه السفلي الخاص بالأنتيكات المصرية. لكن تقييم ويلكنسون الكئيب للعمل المتحفي المصري كان مخصصا فقط من أجل الأنتكخانة الرسمية:

وهناك أيضا مجموعة من الأنتيكات الخاصة بمحمد علي، والتي يضاف إليها أحيانا تلك القطع التي يُقبض عليها في الجمارك في حيازة أشخاص غير مرخص لهم بحظوة استثنائية لأخذها من البلاد. وكان ينبغي أن تشكل جزءا من المتحف المزمع إقامته في الأزبكية؛ لكن إقامة متحف في مصر يبدو من أحلام اليوتوبيا؛ وبينما كان وضع العوائق أمام أخذ الأنتيكات من مصر سببا في ضرر للعالم، فإن مصر لم تكسب شيئا. فالتنقيب يتم دون معرفة أو حماس، والباشا يتعرض لغش من يقومون بالعمل، ولا يبدو أن هناك أحدا يهتم بالمتحف ، ولن يكون من المبالغ فيه أن نتوقع بعد كل المعوقات الغليظة التي ألقيت في طريق الأوروبيين، عدم قيام باشا مصر بإنشاء أية مؤسسة من هذا النوع(٦).

ومن هنا، يبدو أن الأنتكخانة لم تحظ سوى بالتدهور. كما يقول دونالد ريد:

بعد محمد علي، لم يلق موضوع الأنتيكات إلا اهتماما ضئيلا من عباس الأول، فأمر اثنين من المهندسين بالتفتيش على مصر العليا، وأمر مدير التعليم بأن يقدم تقريرا عن المواقع القريبة من القاهرة. ووفقا لجاستون ماسبيرو، نقل عباس مجموعة الأزبكية إلى القلعة في ١٨٥١، لكن مصدرا آخر يؤكد أنه في أكتوبر ١٨٤٩ أمر عباس بنقل مدرسة الألسن إلى الناصرية... لحاجته إلى المكان، ونقلت الأنتيكات إلى مدرسة الهندسة في بولاق. وعلى أية حال، سحب عباس المجموعة لتقديمها كهدية للسلطان عبد العزيز، وقدم سعيد (خليفته) الباقي للأرشيدوق ماكسميليان في ١٨٥٥(٧).

إن التاريخ القصير والشائن للأنتكخانة يصور إلى أي درجة كانت الفرمانات والمراسيم، مثل مرسوم ١٨٣٥، قد تظل مجرد حبر على الورق. وكذلك ربما تكون الأفكار التي وراءها – مثل المحافظة على الآثار أو الرعاية القومية – موجودة فقط على مستوى الفكرة. وبحلول عام ١٨٥٥، كان أول متحف قومي مصري للآثار قد تبخر. وسوف يمر وقت قبل أن يكون هناك استثمار جاد للدولة لتنظيم استمرار المرور التجاري للآثار. ولن تأتي قوانين فعالة تحكم استخدام الآثار إلا متأخرة حتى عن ذلك.

ومع كل هذا، فإن البداية الزائفة لمتحف الدولة المصري تعتبر حدثا بارزا، لأنه يصور الالتباس الحقيقي فيما يختص بالآثار بين المصريين والنخبة العثمانية الحاكمة لمصر في أواسط القرن التاسع عشر. وليس الحال هو أن المصريين كانوا لا يعبئون بالتحف الفرعونية، أو أنهم أبطؤوا في اتخاذ الطريق العلمي فيما يختص بمصر القديمة. فالحق أن أول صياغة قامت بها الدولة المصرية لوضع قواعد للأنتيكات، وتحركها لعمل متحف مخصص لجمع وحفظ الآثار، يعبر عن موقف علمي نحو الآثار المصرية كان من بعض النواحي أكثر تقدما من تلك التي كتبها بعض الأمناء في المتحف البريطاني. وفي نفس الوقت، مهما كانت الأفكار الجديدة تتشكل عن الماضي البعيد، فما كان يمكن لها أن تعيش دون مؤسسات عامة لتغذيتها. ولهذا السبب، فإن مثال الأنتكخانة يشير إلى مدى السرعة التي يمكن أن يبزغ بها خطاب جديد عن الآثار الفرعونية في القاهرة، كما يشير إلى أي عمل ينبغي القيام به إن كان له أن يبقى.

الفصل الثالث
الوعى بالذات الفرعونية

في روايته لحياته وهو طالب في باريس، يشير رفاعة رافع الطهطاوي إلى مصر القديمة في مناسبات قليلة، ودائما في علاقة بالدراسة الأوروبية[١]. ومن الممكن التنبؤ بالصلة بين تحصيل المعارف عن مصر القديمة، والعلوم الأوروبية. وقد وضعت خطة الدراسة للطهطاوي في باريس على أيدي علماء كانت اهتماماتهم ذات دور بارز في ظهور علم المصريات: فمن ناحية، كان تعليمه على يدي سلفستر دي ساسي، الذي قدم مساهمات هامة في فك شفرة اللغة الهيروغليفية، ومن ناحية أخرى، أحد علماء حملة نابليون السابقين، هو إدمي فرانسوا جومار، الذي كان كتابه العظيم *Description de l'Égypte* مدادا لإثارة الاهتمام العام بالآثار المصرية لعقود متتالية.

وملاحظات الطهطاوي على علم المصريات جديرة بالذكر، ليس فقط لأنها تظهر أنه كان سريع التعلم. لقد تشرب أحدث مكتشفات العلم الحديث حتى وهو يعلّق تعليقات نقدية على نظام الاقتناء الذي كان وراء تلك المكتشفات. وفي نفس الوقت، بدأ عملية ترجمة العلم الجديد إلى مصطلحات يمكن فهمها في القاهرة. وعلى سبيل المثال، في جرده للعلوم والفنون بين "الفرنجة"، يذكر الطهطاوي الجمعية الأثرية Société Archéologique:

> جمعية «حفظة آثار القدماء»، وهي جمعية معدة لحفظ سائر ما يوجد من الآثار الباهرة عند القدماء كبعض مبانيهم، ومومياواتهم، وملبسهم ونحو ذلك، والبحث عن ذلك: ليتوصل به إلى دراسة عوائدهم ففي ذلك يوجد كثير من الأمور النفيسة المأخوذة من بلاد مصر، كالحجر المصور عليه فلك البروج المأخوذ من «دندرة» فإن الفرنساوية يتوصلون به إلى معرفة الفلك على مذهب قدماء أهل مصر، فإن مثل ذلك يأخذونه بغير شيء إلا أنهم يعرفون مقامه، فيحفظونه، ويستخرجون منه نتائج شتى، ومنافع عامة.[٢]

ووصف الطهطاوي جدير بالذكر لأنه يعبر عن تقدير للعلم الأوروبي مع تقييم للاقتصاد السياسي (اللا أخلاقي) الذي يدعم هذا العلم. وهو يقول محتجا بأنه صحيح

أن الأوروبيين قد أخذوا ما لا يملكون، ولكنه يعود فيقول إنهم قد استخرجوا منه منافع شتى . وتتناغم هذه الحجة مع وجهة نظر المعاصرين الأوروبيين الذين كانوا ينعون انتهاكات مقتنيات المتحف في مصر – ويعترفون بأنها أقرب للسرقة – رغم أنهم يمجدون فضائله. وفيما بعد، في رحلة العودة إلى بلاده، يشير الطهطاوي مرة أخرى إلى معرفة الفرنسيين المثيرة للإعجاب بمصر القديمة. وعندما يزور صرحا أثريا نُهب أثناء ثورة ١٨٣٠، يقارن الطهطاوي بين الثقافة الفرنسية الحديثة بإنشاء الصروح التذكارية في مصر الفرعونية: «وكتابة تلك الرسوم من عادة الإفرنج ، تأسيا بالسلف من أهالي مصر وغيرهم. فانظر إلى بناء أهل مصر للبرابي وأهرام الجيزة، فإنما بنوها لتكون آثارا ينظر بعدهم إليها من رآها. ولنذكر لك آراء الإفرنج فيها، وما ظهر لهم بعد البحث التام حتى تقابله بما ذكره المؤرخون فيها من الأوهام»[٣]. ويستمر الطهطاوي بملخص قصير لإحدى النظريات الأوروبية عن تاريخ الأهرام:

> ملخص كلام الإفرنج : إن الذي بناها هو ملوك مصر، وإنه اختلف في زمن بنائها. فبعضهم زعم أنها بنيت منذ ثلاثة آلاف سنة ، وأن الباني لها ملك يقال له «قوف» وبعضهم قال إن الباني لها ملك يقال له «خميس» أو «خيوبس»، والأظهر أن أحجارها منحوتة من صعيد مصر لا من البحيرة. ... ثم إن هذه الأهرام تنسب إلى أحد ملوك الفراعنة ، وإنه أعد الهرم الأكبر ليضم جثته، والآخرَيْنِ لدفن زوجته وبنته، فلم يدفن هو في الأول. ... هذا ما حكاه الإفرنج في شأن الأهرام.

والمسألة واضحة: الفرنسيون يعرفون عن مصر القديمة أكثر مما يعرف المؤرخون العرب. لكن هناك أمرا غريبا في حديث الطهطاوي: مع أن محاولته لتعريب اسم خوفو [قوف، أو خميس، أو خيوبس] مستمدة من مصادر علم المصريات المعاصر، لكن التفاصيل عن الملك وعائلته تأتي من المصادر العربية القديمة، وغالبا من ابن النديم[٤]. وباختصار، يمزج الطهطاوي روايته عن «المعرفة الأوروبية» بقدر كبير من النصوص التراثية العربية.

فماذا يعني أن يقدم الطهطاوي شهادة من التراث الإسلامي داخل تقريره عن العلم الأوروبي؟ يوحي ذلك، إن لم يكن شيئا آخر، باستمرار أهمية المصادر العربية الإسلامية، حتى لو كانت مرجعيتها قد خفتت أمام المصادر الأوروبية. ولكن، في بعض الأوقات أيضا يستشهد الطهطاوي بالمصادر العربية. وعلى سبيل المثال، بعد هذه الفقرة مباشرة يذكر أبياتا منسوبة للشاعر الكلاسيكي عمارة التميمي (توفي ١١٧٥م تقريبا):

خليلي ما تحت السماء بنية يماثل بُنياها بُنا هرمي مصر
بناء يخاف الدهر منه وكل ما على يخشي دائما سطوة الدهر
تنزه طرفي في بديع بنائها ولم يتنزه في المراد بها فكري(٥)

ومثل مصدرها الوسيط، تشير هذه السطور إلى نفس التراث الفلسفي حول الآثار الفرعونية الذي يرفضه الطهطاوي في مكان آخر باعتبار أنه «أوهام».

ورغم أن الطهطاوي كان مستعدا للتسليم بالتقدم العلمي لعلماء المصريات الأوروبيين، فقد أصر على أن هذا التقدم لا يعني أن للأوروبيين حقا أخلاقياً أعلى للتعامل مع الآثار الفرعونية باعتبارها ملكا لهم. وعلى العكس، فإذا كان للحداثة المصرية أن تتطور بالنسبة للعلاقة بالآثار الفرعونية، فينبغي أن يكون المصريون قادرين على السيطرة على آثارهم الفرعونية: "وأقول: حيث إن مصر أخذت الآن في أسباب التمدن والتعلم على منوال بلاد أوروبا فهي أولى وأحق بما تركه لها سلفها من أنواع الزينة والصناعة، وسلبه عنها شيئا بعد شيء يعد عند أرباب العقول من اختلاس حلي الغير المتحلي به، فهو أشبه بالغصب!"(٦). كانت قضية ما ينبغي عمله بآثار مصر قد أثيرت على أيدي أجيال سابقة من الرحالة الأوروبيين. فكما سبق الوصف في الفصل الثاني، أكد الأوروبيون منذ فترة طويلة أن المصريين المحدثين لا يبالون بالآثار الفرعونية، وأن الآثار مهددة بالإهمال وبجشع الفلاحين المصريين. والآن ها هم المصريون يؤكدون نفس الشيء عن الأوروبيين.

وعلى نحو ما، تعتبر هذه الفقرات في كتاب الطهطاوي علامة على نقطة تحول في الفكر المصري حول الماضي الفرعوني: فمن ناحية، يصف المؤلف علم المصريات الحديث ويؤكد صلته بالتعلم على الطريقة الأوروبية ؛ ومن الناحية الأخرى يخلط هذا العلم بالتراث الأدبي وتراث كتابة التاريخ، أحيانا مع استشهادات صريحة، وأحيانا بدون تلك الاستشهادات. وفضلا عن هذا، يمكن أن نرى في رواية الطهطاوي، ربما لأول مرة، علاقة جديدة بين الماضي المصري القديم والحاضر المصري، أو على وجه الدقة، صناعة الحداثة المصرية. في النموذج القديم، كانت آثار الماضي العتيق درسا نعتبر به في الحاضر. لكن محتوى الماضي الفرعوني، بقدر ما يخص قِيَمَه، كان قد أبطل بمقدم الإسلام، ولا يقدم إلا القليل في سياق التوجيه الإيجابي لسلوك المسلمين في الحاضر. وعلى العكس، ينقل الموقف الجديد، بشكل كامل رغم أنه دون وعي بالذات في رواية الطهطاوي، البؤرة من الاعتبار بالزمن بشكل تجريدي، إلى الاعتبار بفترات تاريخية

معينة مرتبة في تتابع خطي متنامٍ. وفي هذه الرواية، لا ينفصل التاريخ العتيق عن الحاضر. وبالإضافة إلى ذلك، يقدم الطهطاوي باطراد متزايد تأكيدات واثقة عن أساليب وعادات قدماء المصريين دون تقييم أخلاقي. وهكذا فإن شكل الأفكار التي أصبحت مقبولة بين الأجيال التالية من المثقفين المصريين هي : أن علاقة الإسلام بالماضي الوثني ربما يعاد التفكير فيها ، وأنه بتشرب علم المصريات الأوروبي المعاصر فسوف يعرف المصريون ماضيا عتيقا ينتمي لهم عن حق ، وأنه بمعرفة ماضيهم القديم يستطيع المصريون أن يصبحوا حقا متمدنين ومصريين أصلاء عن جدارة.

ومن المستحيل أن نبالغ في مكانة الطهطاوي في تطوير حداثة ثقافية ووعي بالذات في مصر. ويمكن القول بأن أفضل ما فعله الطهطاوي هو الترجمة، لا ترجمة المفاهيم فقط، ولكن أيضا البِنَى المؤسسية. فلدى عودته إلى القاهرة من باريس، قام محمد علي، رَاعِيَهُ، بتعيينه ليعمل رئيس تحرير لأول جريدة مصرية، ***الوقائع المصرية***، ومديرا للمدارس، ومترجما للدولة، فضلا عن إدارة أول متحف للآثار المصرية. وعندما تولى الحكم حفيد محمد علي، عباس الأول، عام ١٨٥٠، نفى الطهطاوي إلى السودان. وهناك، أسس الطهطاوي مدرسة واستمر في الكتابة والترجمة. وعند عودته إلى القاهرة عام ١٨٥٤، استأنف الطهطاوي مرة أخرى أنشطته كمشرف تعليمي ، وتولى رئاسة تحرير جريدة جديدة هي ***روضة المدارس*** ، واستمر في الترجمة. ولأن الطهطاوي كان يتلقَّى تكليفا بكل كتاب يترجمه إلى العربية ، فقد ترك لورثته ثروة كبيرة عند وفاته. وقد لعبت ترجمة الماضي الفرعوني دورا حاسما في تعبيره عن الحداثة المصرية.

هذا الفصل يرسم الخطوط العريضة لثلاث لحظات منفصلة في تاريخ تشرب الآداب المصرية لفكر علم المصريات. وما يصل بينها هو أن كل لحظة منها كانت محاولة لربط مكتشفات المصريات بتشكيل هوية قومية مصرية معاصرة. اللحظة الأولى توفيقية [بين التراث العربي الإسلامي وتاريخ مصر القديمة]، ويمكن رؤية خطوطها في أعمال المفكرين المصريين في القرن التاسع عشر مثل الطهطاوي وعلي مبارك، الذي درس أيضا في باريس. مثل الطهطاوي، جمع مبارك جوانب التراث القديم حول مصر القديمة وعلم المصريات الأوروبي. فبينما كان مصدر علم المصريات الحديث أوروبيا، كانت الدروس المقدمة من المفكرين المصريين تعيد توجيهه نحو غايات أخرى. فالطهطاوي على سبيل المثال كان مؤمنا بأن الآثار الفرعونية، وهي جزء من تراث مصر، ينبغي أن تبقى في البلاد. أما مبارك، من ناحيته، فلم يكن كثير الاعتناء بالملكية المادية للآثار بقدر اهتمامه بأن يجعل تاريخ مصر القديمة مثالا للمصريين المحدثين. وتكشف كتابات

الطهطاوي ومبارك معا كتلة قوية من الأفكار والموضوعات التي تجمع بين مصر القديمة والحديثة: تاريخ جديد يستبقي روايات دينية عن الماضي، بينما يضيف إليها معلومات مستمدة من مكتشفات المصريات عن العصور الفرعونية ، ومفاهيم جديدة عن المكان، والحيز، والمجتمع، تفصل مصر بذكاء عن التقاليد الإسلامية والإقليمية للهوية الثقافية ؛ صورة إقليم ذي حدود يسكنه شعب واحد يشترك في تجربة موحدة عميقة الجذور فى التاريخ، وتطبيقات جديدة، مثل المحافظة على الآثار والسياحة. تلك الأفكار والموضوعات، والتي كان لها وجود ملموس في مادة الآثار ووضعت في المؤسسة الوحيدة أي المتحف، أصبحت تشكل حقيقة ملموسة، حقيقة حالية كما أنها تتخطى الزمن. ساهمت الشخصية المرنة، المدركة والمجردة في وقت معا، لهذا المنظور الجديد حول الحضارة الفرعونية، ساهمت كثيرا في إمكاناته البلاغية، الأمر الذي يوضح السبب في أنها لعبت دورا بارزا، بعد عقود طويلة، في الحركة الوطنية لأعوام العقد ١٩٢٠.

واللحظة الثانية، تتميز بنشر دراسة التاريخ المصري القديم في مدارس الدولة المصرية، وأدت هذه اللحظة إلى خلق جيل جديد من المفكرين الذين كان اهتمامهم بالتراث الإسلامي أقل كثيرا من اهتمامهم بالعلوم الأوروبية وثقافة الإدراك والتقدير. كانت هذه اللحظة من الاستيعاب، رغم أن موقعها القاهرة وليس باريس، «أقل توفيقية» أقل توفيقية من لحظة الطهطاوي. فاعتمادا على عناصر من كتابات علي مبارك وعلم المصريات المعاصر ، تحدث هذا الجيل عن الماضي القديم بطريقة جديدة: مؤكدين، على سبيل المثال، أن الثقافة الفرعونية كانت أصلا توحيدية، وأن الإمبراطورية المصرية القديمة ينبغي أن تلهم الطموحات المصرية المعاصرة، وأن المفكرين المصريين ينبغي ألا يشعروا بالخجل من اللامبالاة والجهل اللذين يفترض أنهما يميزان سلوك معظم المصريين تجاه الماضي الفرعوني. واللافت للنظر، أن تلك اللحظة حدثت في وقت بدأت فيه النخب المصرية لأول مرة تشارك في أنشطة السياحة الداخلية.

وكانت اللحظة الثالثة هي ظهور ثقافة أدبية تطابقت إيجابيا مع الماضي الفرعوني بطرق لم تحدث أبدا في التراث الإسلامي وعلم المصريات. وصف المفكرون المصريون منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين الثقافة والسياسة في زمنهم بأنها «النهضة». والكلمة تدل على الاستجابة التنويرية للانفجار الذي أحدثه انفتاح العالم العربي على الحداثة، وتصف صورة الحراك الفكري ضد الحكم العثماني والاستعمار الغربي[٧]. وقد وجدت أيضا أصداء قوية في فكرة الاعتقاد في الحياة بعد الموت في القصص القديمة مثل أسطورة أوزيريس، التي ألهمت مدرسة الأدب الفرعوني في

مصر. وفي هذا القسم، أركز على نصين يمثلان هذه الفكرة، رواية توفيق الحكيم ***عودة الروح*** (١٩٣٢)، ومذكرات أحمد حسين *إيماني* (١٩٣٦)، وكلتاهما تقدمان أفكارا عن الإحياء القومي من خلال تقدير الماضي القديم. ويمثل هذان المؤلفان قطبين متطرفين للحركة القومية من شتى الوجوه. فالحكيم، المؤمن بالتوجه الفلسفى الإنسانى، تلقى العلم في فرنسا، وكان مرتبطا بمعظم العناصر الليبرالية لحزب الوفد، الذي كان يهيمن على سياسات البرلمان المصري طوال سنوات العقدين ١٩٢٠ و١٩٣٠. وعلى العكس، اتخذ حسين نموذج حزبه الصغير، مصر الفتاة، على غرار الفاشية الإيطالية. وهذان النصان معا يحتفلان بالأطياف المختلفة للأيديولوجيات القومية التي استفادت من تيمة مصر القديمة وتتجلى فيهما مرونة الخطاب القومي والتوجه الفرعوني بشكل عام.

الأنتكخانة الثانية

لكي نرى كيف حدث الدمج بين العلم الجديد والتراث القديم، قد لا نجد سبيلا أفضل من النظر إلى الطريقة التي جاء بها تقديم متحف المصريات الثاني في القاهرة إلى العامة. فبعد زوال أنتكخانة الأزبكية، أقنع عالم المصريات الفرنسي أوجست مارييت (١٨٢١-١٨٨١) سعيد باشا (الذي أعقب عباس الأول على حكم مصر) بضرورة الحفاظ على الآثار المصرية وإنشاء متحف للدولة يضمها. في ١٨٥٨، عُين مارييت مديرا لهيئة جديدة، هي مصلحة الآثار. وسوف تبقى الصيغة المتفق عليها حتى ما بعد الاستقلال الرسمي عام ١٩٥٢: وهي أن تكون مصلحة الآثار تابعة للدولة المصرية، وتحت إدارة أوروبية.

ورغم الدعم المتذبذب من الراعيَيْن المترددَيْن، سعيد (حكم ١٨٥٤-١٨٦٣)، وإسماعيل (حكم ١٨٦٣-١٨٧٩)، فقد تمتع مارييت بسيطرة طويلة كمدير للمصلحة، وأكد نجاح المصلحة الحكومية الناشئة. ومن وجوه متعددة، ارتبط وجود المصلحة عن قرب بحظوظ مديريها، ولأن مارييت كان ينعم بسلطات فريدة، حيث أصبح: "بك، درجة ثانية، بحقوق تنقيب حصرية في كل مكان من البلاد، ودعم بقارب بخاري، وبترخيص لتجنيد عمالة بالسخرة"[٨]. في ١٨٦٣، افتتح الأنتكخانة الثانية في بولاق بتكاليف باهظة على الدولة وعلى ثروته الخاصة[٩]. وبشكل حاسم، أراد مارييت أن يخدم متحفه مصالح المصريين:

إن متحف القاهرة لا يُقصد به فقط الرحالة الأوروبيون. فقد كانت رغبة الوالي أن يكون فوق كل شيء متاحا لأهل البلاد، الذين عُهد إليهم بالمتحف لكي يعلمهم تاريخ بلادهم. ولن أكون مفتريا على الحضارة التي قامت على ضفاف النيل عن طريق أسرة محمد علي إن كنت أؤكد على أن مصر لا تزال صغيرة في الحياة الجديدة التي استقبلتها لكي يكون لديها شعب يستجيب بسهولة لما يقدمه علم الآثار والفن. فمنذ وقت غير بعيد، كانت مصر تدمر آثارها؛ أما اليوم فإنها تحترمها؛ وغدا سوف تحمل لها الحب(١٠).

قدم المصريون المتحمسون للمتحف الثقافة الفرعونية بتعبيرات تقوم على نوع من التوفيق. ولنذكر اللغة المستخدمة في دليل المتحف المترجم، والذي كان يسعى لتقديم المتحف والماضي الفرعوني بشكل أوسع للقراء المصريين، يبدأ أول دليل باللغة العربية كما يلي:

الحمد لك يا الله، فقد كشفت عن الكنز المخبوء. وأظهرت المكنون، لقد خلقت الإنسان وأكرمته، كي يعرفك ويدرك كنهك. وهكذا أصبحت الحقيقة واضحة وظاهرة للجميع. نسأل الله أن يصلي ويسلم على سيدنا محمد، رسولك ونبيك، الذي اصطفيته إليك، والذي كان وفيا لك وحبيبك. والذي كان رفيقا بالعالمين، ونشر بينهم الحق المبين. أشرف الخلق وآل بيته ليستحقوا أجمل الأثر، وأصحابه، الذين رووا عنه، ما كان لنا فيه عبرة لمن يعتبر وحكمة لمن ينقلها(١١).(*)

من المؤكد أن «الحمد» الذي استُهلت به «فُرْجَة المُتفرج» لم يكن من عمل مؤلفه، وإنما من عمل المترجم، «عبد الله أبو السعود»، الذي كان مرؤوسا لمارييت. هذه الفقرة الافتتاحية تعطينا إشارة إلى كيف كان المترجمون المصريون في القرن التاسع عشر يسعون لتكييف علم المصريات والمتحف لأحاسيس عامة القراء في المراكز الحضرية. في مقدمة مارييت لوصف محتويات المتحف، يستخدم أبو السعود أسلوب الدروس والعبر الإسلامية. والهدف ليس تكرار عبارات التقوى ، بل الأحرى محاولة واعية بالذات للجمع بين رؤيتين ثقافيتين متباعدتين في القرن التاسع عشر من خلال خطاب مصري عصري فريد. واستخدامه لكلمة «آثار» بوجه خاص له مغزاه. ففي أواخر سنوات العقد ١٨٥٠، كانت كلمة «آثار» قد أصبح لها المعنى التقني الخاص بـ «الأنتيكات»، كما

(*) بكل أسف لم أستطع العثور على أصل هذا الدليل الأول للمتحف ، واضطررت لترجمة النص الإنجليزي، والمقتبسات التي ترد منه في الصفحات التالية أيضا. [المترجمة]

يتضح في الاسم العربي للهيئة الجديدة (مصلحة الآثار). ولكن أبو السعود أيضا يلعب بالتضمينات التي تثير السياق الدلالي السابق.

وهناك وجه آخر لدليل أبي السعود مماثل في مغزاه. فهو يكتب أن الدليل يقصد به "أن يعلم أبناء مصر وأهل هذا العصر كيف كان يعيش آباؤهم الأقدمون". ولتوكيد خط الاستمرارية بين الماضي والحاضر، تنحرف لغة أبي السعود عن الدليل المألوف الذي ميز بين الماضي الوثني والحاضر التوحيدي. وبالمثل، أينما كان الخطاب الاستشراقي يسعى لفصل مصر القديمة عن حياة المصريين المعاصرين، كان أبو السعود في المقابل يؤكد علاقة نسل أصيل بين «آباء» الماضي و«أبناء» اليوم. ويذهب أبو السعود إلى اقتراحِ أنه لا يوجد مخاصمة بين الثقافة الإسلامية ومصر القديمة، حيث إن:

> اعتقد أسلاف أهل مصر في وجود إله واحد، يَرَى ولا يُرَى، يعبد كصمد، أزلي، خالد، لا أول له ولا آخر. وقد اعتبروه مقدسا، ودانوا بالتوقير لبركاته وكرمه. وعبدوه لجمال آثاره، واقتربوا منه بفعل الخير واجتناب الإثم. ومن المعروف أن المصريين كانوا متقدمين في موضوع الإلوهية لأقصى حد . ولم يتقدم شعب آخر مثلهم في هذا المضمار[٢٢].

والمعجم الذي يستخدمه أبو السعود يذكرنا بآيات من سورة الإخلاص تعبر عن العناصر الأساسية للتوحيد في الإسلام . ولا شك أن مقاله يعد من المحاولات الأولى لتوكيد وجود تناغم بين الديانة الفرعونية والعقيدة الإسلامية. يصف أبو السعود أيضا بإسهاب تلك النواحي من الديانة المصرية القديمة – من الاعتقاد في الحياة الآخرة، إلى أهمية الدفن – التي تتشابه كثيرا مع العقيدة والتطبيقات الإسلامية. وبتوكيد مكانة الإله آمون داخل الديانة الفرعونية وبفهم وحدانيته، تصف مقدمة أبي السعود مصر القديمة بأنها ليست وثنية، وإن لم تكن متطابقة مع الشكل الإسلامي من التوحيد. ومقدمة أبي السعود لدليل مارييت إلى متحف بولاق لافتة للنظر لأنها تكشف كيف تحولت الأهمية الثقافية لجمع الآثار إلى لهجة مصرية. وقد أدى الخطاب الناتج إلى فهم مصر القديمة على نحو يختلف عن التراث الإسلامي، وليس هو بالضبط الفهم الخاص بعلم المصريات الأوروبي.

تاريخ جديد، جغرافيا جديدة، مجتمع جديد

فالآن ساغ للوطني الحقيقي أن يملأ قلبه بحب وطنه، لأنه صار عضوا من أعضائه.

الطهطاوي، المرشد الأمين للبنات والبنين

فكل عاشق لجمال العمران، وناشق لشذا عبير هذا الزمان يتهلل سرورا ويمتلئ قلبه حبورا حيث يرى بعين المحبة أنه قد عاد لمصر عزُّها القديم وبهوُها الفخيم ومجدُها المُؤَثَّلُ وسعدُها الأول.

الطهطاوي، *مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية*

ربما كان التطور الدقيق والقوي في ذات الوقت في تفكير الطهطاوي، من أجل التعمق في تحليل العلاقة بين الماضي القديم والحاضر العصري، هو اطلاعه، عن طريق مستشرقين فرنسيين مثل دي ساسي، على مقدمة ابن خلدون (توفي ١٤٠٦). ومقدمة ابن خلدون لا تقدم الكثير عن تاريخ الحضارة الإنسانية بقدر ما هي محاولة لاكتشاف القواعد الضمنية للتاريخ نفسه[١٣]. فضلا عن أن الكتاب ليس دراسة لأحداث تاريخية ، بل هو مقدمة لتاريخه الشامل *كتاب العِبَر* . وتعتبر كتابة ابن خلدون استجابة لتقليد كتابة التاريخ عند المسلمين والتي كانت متطورة كثيرا. وحيث كانت حياة النبي محمد مثالا لكثير من أوجه التطبيقات الإسلامية، فإن المعرفة الدقيقة بسيرته كانت دائما هامة للعقيدة نفسها. تنتقد المقدمة هذا التقليد لكتابة التاريخ الإسلامي بالتدقيق في منهج وضع الكثير من التوكيد على مصداقية ناقلي أخبار الماضي وليس على محتوى الأخبار نفسها. ويقترح ابن خلدون أن المؤرخين (على عكس كتَّاب اليوميات) ينبغي أن يبحثوا عن المثال داخل وقوع الأحداث، وليس فقط عن القوالب المستخدمة في نقل أخبار الأحداث إلى الحاضر. وجزء مما يقترحه ابن خلدون هو أن المرء يستطيع أن يستقرئ الأمثلة الدنيوية في ثنايا التاريخ. ومثلما يمكن للمسلم أن يستفيد في حياته من تاريخ النبي، فكذلك يمكن أن يتعلم الكثير من تاريخ التغير الثقافي والسياسي.

وتقوم مجادلة ابن خلدون – بإيجاز – على أن المجتمع يتألف من عصبتين متعارضتين، إحداهما مقيمة والأخرى مترحلة. والحضارة (العمران) هي منتج الأساليب المختلفة

للحياة – الحرف، والمهن، والعادات – التي تصنع في مجموعها مجتمعا. وفي نموذج ابن خلدون لا يُعتبر المجتمع المقيم أرقى بطبيعته أو أنه في حد ذاته يدل على تقدم على المجتمع المترحل. وهذا لأن المجتمع المترحل يتمتع بإحساس متطور على نحو خاص بتضامن الجماعة (العصبية)، وهي فضيلة مدنية تضعف بسبب الظروف التي تتسم بالمزيد من الرفاهية لنمط الحياة المقيمة. وبمرور الوقت، تميل الشرائح المقيمة للمجتمع إلى التحلل إلا إذا نشط فيها هذا الحس بتضامن الجماعة. ويظل نموذج ابن خلدون للمجتمع راديكاليا وقويا بنفس القدر: الصراع، باعتباره الآلة المحركة للمجتمع، طبيعي ومنتج ، العمران مشروع جدلي دون قواعد نهائية ، تاريخ الحضارة يتحرك في دوائر من التقدم ، والتدهور ، والتجدد.

وقد أدى اهتمام الطهطاوي بابن خلدون إلى إشرافه على إصدار أول طبعة تنشر في مصر للمقدمة، الأمر الذي كان يعني تقديم الفيلسوف إلى القراء العرب في الشام لأول مرة منذ قرون. لكن بينما كان نموذج الطهطاوي للتاريخ يشمل عناصر من فكر ابن خلدون (مثل فكرة مراحل الحضارة المختلفة)، فقد استبعد بحسم بعض أهم مجادلات الفيلسوف وأكثرها جوهرية، مثل فكرة أن الحضارة تتحرك داخل جدلية بلا نهاية. وكما فعل ابن خلدون في الفصول الافتتاحية من *المقدمة*، يناقش الفصل الأول في كتاب الطهطاوي حضارات العالم، مرتبا إياها على مراحل:

> انقسم سائر الخلق إلى عدة مراتب، المرتبة الأولى مرتبة الهَمَلِ المتوحشين، المرتبة الثانية مرتبة البرابرة الخشنين، المرتبة الثالثة مرتبة أهل الأدب والظرافة والتحضر والتمدن والتمصر المُتَطَرِّفين. مثال المرتبة الأولى همل بلاد السودان الذين هم كالبهائم السارحة... ومثال المرتبة الثانية عرب البادية، فإن عندهم نوعاً من الاجتماع الإنساني، لمعرفتهم الحلال من الحرام.... ومثال المرتبة الثالثة بلاد مصر والشام واليمن والروم والعجم والإفرنج والمغرب وسنار وبلاد أمريكة على أكثرها وكثير من جزاير البحر المحيط.(٤٤)

ويستمر الطهطاوي على هذا المنوال، مقارنا الإنجازات الحضارية لأوروبا (العلم والتكنولوجيا) بإنجازات العالم الإسلامي (القانون واللغويات).

ويظهر في فكر الطهطاوي عنصر آخر من تاريخ ابن خلدون، وهو الإصرار على تفسير أحداث تاريخ العالم كمظاهر تنبع أسبابها من أصل دنيوي وليس سماويا. فمثل ابن خلدون ، يقسم الطهطاوي دراسة التاريخ إلى قسمين ؛ الأول : تاريخ الأحداث العالمية

كما ترويها النصوص المقدسة للديانات السماوية ، والثاني : تاريخ العالم كما ترويه لنا أفضل المصادر المكتوبة، بصرف النظر عن مصدرها. وهذا الشكل الأخير من التاريخ هو ما انشغل به الطهطاوي في سنواته الأخيرة، خاصة عندما كتب قصصا للجمهور العادي والمناهج المدرسية. والتصنيف التالي للتاريخ جاء في كتابه ***أنوار توفيق الجليل***:

> لا بأس بتقسيم تاريخها [مصر] العمومي من العهد القديم إلى عهدنا هذا إلى قسمين أصليين: الأول حالة ما قبل الإسلام، والثاني، حالة ما بعده. ويتفرع عن الأول فرعان: أحدهما زمن الجاهلية، وثانيهما إشهار دين النصرانية بالأوامر الرسمية الصادرة عن طيوديس قيصر الرومانيين. فحالة ما قبل الإسلام عبارة عن الزمن الذي بقيت فيه مصر عاكفة على عبادة الأوثان والأصنام، أو تمسكت في آخر أمرها بدين النصرانية واتبعت شريعة عيسى عليه السلام[١٥].

وبفصل دراسة الماضي العتيق من مصادر تحتوي رسائلها على نوع من التوجُّه الأخلاقي، فتح الطهطاوي طريقة جديدة لقراءة مصر القديمة. والحق أن الطهطاوي قدم رواية تصور الشخصية الوثنية لمصر الفرعونية كشيء مثبت لا يمكن محوه، لكن في نفس الوقت، يمكن مناقشة إنجازها الحضاري منفصلا في حد ذاته. وهكذا، رغم شخصيتها الوثنية، كان يتباهى قائلا: «مصر.. نازعت قدماء الأمم في الأقدمية فسلموا لها أنهم دونها في مرتبة الأهمية وأنه لم تسبقها أمة في ميدان التمدنية ولا في حومة تقنين القوانين وتشريع أحكام الأحكام المدنية، ولم تجحد نعمة اقتباس علومها أمة ولا ملة، ولا أنكرت الاستضاءة بنور نبراسها مملكة عظيمة ولا دولة»[١٦].

ومع مزج التيمة التاريخية الخلدونية الخاصة بالاضمحلال والتجدد مع التطورات الجديدة في دراسات علم المصريات للتاريخ المصري القديم، توصل الطهطاوي إلى تفسير جديد للماضي الفرعوني. فهدف تقدير المنجزات العلمية والهندسية لمصر القديمة وقوتها السياسية والعسكرية لم يكن مجرد درس عن الماضي، ولكنه صورة للمجد ينبغي أن يتطلع إليها الحاضر. فهو يؤكد، على سبيل المثال، أن مصر «كانت في أيام الفراعنة أمّ أمم الدنيا، وكانت شوكة سلاحها قوية»[١٧]. وفي نفس الوقت، كان تقييمه للتاريخ الأقرب كئيبا على نحو صريح: فهو يرى أن مصر في العصور الحديثة في حالة اضمحلال واضحة. فكيف فقدت مصر «فضائل وازدهار العصور القديمة؟».

حول هذا، كتب ألبرت حوراني، المؤرخ العظيم للشرق الأوسط الحديث، «كان السبب، كما يؤكد الطهطاوي، هو النكبة التاريخية للحكم الأجنبي: حكم المماليك في أواخر العصور الوسطى، ثم، بعد انتعاش قصير في عهد السلاطين العثمانيين الأوائل، كان حكم الجراكسة الظالم المطول. وبقوله هذا كان يردد صدى بيانات بونابرت»(١٨). في المظهر، تبدو حجة الطهطاوي عن اضمحلال الحاضر شبيهة بالخطاب الكولونيالي عن مصر المعاصرة. لكن، لأنه استمد أيضا من نمط التاريخ الدوري لابن خلدون، فقد كان تفسير الطهطاوي للاضمحلال مشحونا بفرصة للتجدد من عظمة الماضي. وهنا، تصبح صورة مصر القديمة قوية للغاية، وتوحي بأن الاضمحلال الحالي ليس هو الحالة الأساسية للحضارة المصرية، بل هو على الأحرى لحظة سوف يتبعها التجدد. وفي أكثر من مرة، يوضح الطهطاوي هذه النقطة على نحو مباشر، محتجا بأنه مع حكم محمد على، «قد عاد لمصر عزها القديم»(١٩). وفي مثل تلك الحجة تكمن بدايات طريقة جديدة لرؤية الحداثة المصرية: كعودة للماضي البعيد.

وفي نفس الوقت، كان الطهطاوي يبدع نموذجا تاريخيا جديدا لمصر، فقد كان هو، وآخرون، يصلون التاريخ الجديد بمفاهيم جديدة حول المكان والمجتمع. وعلى سبيل المثال، في مقدمته لدليل المتحف، يصر أبو السعود أن ثمة علاقة فريدة بين المصريين القدماء والمعاصرين. والتعبير المفضل عند أبو السعود، «أهل مصر»، لا يميز بين القدماء والمحدثين، بل يوحي بأنهما معا يصنعان كُلاً مستمرا. وقد توحي المسافة التاريخية بين القدماء والمحدثين من المصريين بفروق بينهم، لكن مثل تلك الفروق في رأي أبو السعود ليست جوهرية. وما يجمع أهل مصر معا هو التجربة المشتركة للحياة في «الديار المصرية». هذه الرابطة المفهومية بين المجتمع والمكان قوية خاصة عند الطهطاوي. في كتابه: ***مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية***، يبني الطهطاوي على النوع الأدبي «الفضائل» بتطوير مفهوم الفضائل. ففي عبارات مستمدة من الاقتصاد السياسي الفرنسي، يناقش «المنافع العمومية» – التجارة، والصناعة، والزراعة – بتوكيد خاص على الأرض كمصدر للثروة. وبهذا يطور مفهوما يربط بين الأرض والمجتمع: «الوطن»(٢٠). يرى الطهطاوي أن العلاقة التي يشعر بها المصريون نحو الأرض ونحو بعضهم البعض هي علاقة فطرية، لكنها ليست سلبية. والحق أن أرض مصر لها «فضائلها» الطبيعية، والتي يتمتع بها كل من يسكنها. وفي نفس الوقت، يحث الطهطاوي قرَّاءه على تعهد حس إيجابي بالانتماء لبلادهم – هو

«حب الوطن». وهناك الكثير مما يجمع بين هذه الفكرة ومفهوم ابن خلدون عن التضامن الجماعي أو «العصبية» في أنها تصف نوعا موروثا من الحس الاجتماعي، لكن وجوده بحاجة للتعبير عنه بحيوية: فإذا لم تكن هناك ممارسة لهذا المفهوم باعتبار أنه شيء مسلَّم به ؛ فإن هذا النوع من التضامن يضعف على مر الزمن. ولكن على عكس المفهوم عند ابن خلدون، بتأكيده على الصلات القبلية، يرى الطهطاوي أن الإحساس بالتضامن يوجد في العلاقة بمنطقة جغرافية معينة. فالوطني عضو في مجتمع قومي لأنه يحب هذا المكان، «الوطن». والنقلة الدلالية هنا لها مغزاها، حيث إنها تدل على طريقة جديدة لوصف الحياة الاجتماعية المصرية بتمييزها عن الأفكار المترسبة عن « الأمة، والملة، والقوم » .

فضلاً عن هذا، كان مفهوم «الوطن» الجديد له مغزاه الذي، رغم أنه تاريخي، إلا أنه تقريبا متجاوز للزمن. والصلة بالمفهوم المتغير لمصر الفرعونية جوهرية في هذه النقطة. فقد استمد الطهطاوي من إعادة اكتشاف المصادر التاريخية لمصر الفرعونية طريقة أخرى لصياغة مفهوم «مصر الحديثة» التي لم تنقسم إلى طوائف دينية أو مراحل تاريخية منفصلة. وكمفهوم للإقليم، فإن مصر في هذه الرؤية تمتد بشكل طبيعي من البحر المتوسط حتى مسافة تتجاوز الجندل الثاني، في السودان الحالية. والمفارقة أن اكتشاف تاريخ مصر القديمة أتاح خلق مفهوم الهوية القومية المصرية التي تجاوزت التاريخ نفسه، حيث إن الطهطاوي يرى أن «بنية أجسام أهل هذه الأزمان هي عين بنية أهل الزمان الذي مضى وفات، والقرائح واحدة»[٢١]. ومرة أخرى، فإن تعليقات حوراني على الطهطاوي تضيء لنا الفكرة:

> ما هي هذه الجماعة الطبيعية، هذا الوطن الذي يشير إليه الطهطاوي؟ إنه الوطن المصري، لا الوطن العربي. نعم، إن ظل فكرة العروبة لا زال يلوح في ذهنه، لكن ذلك لم يكن إلا من رواسب تفكيره القديم لا الجديد. فهو يثني على الدور الذي لعبه العرب في تاريخ الإسلام ويدافع عنه، غير أنه عندما يتحدث عن حب الوطن، لا يرمي إلى ذلك الشعور المشترك بين جميع الناطقين بالضاد، بل إلى الشعور المشترك بين من يعيشون على أرض مصر. فمصر، في نظره، شيء مميز، وهي شيء مستمر تاريخيا أيضا. مصر الحديثة هي الحفيد الشرعي لأرض الفراعنة[٢٢].

هذه النقلة في المفردات المستخدمة للتعبير عن المجتمع كانت من أهم النتائج المثمرة لتحول الإدراك نحو الماضي العتيق. فقد اعتبر الطهطاوي وأبو السعود، في مقابلة مع الكتاب المسلمين قبلهما، أن التاريخ الفرعوني لم ينقطع عن الحاضر بقدوم الإسلام، لكن الإسلام أصبح جزءا من تاريخ مستمر وملتحم. وفضلا عن هذا، بقدر ما ظهرت الحضارة الفرعونية كأكثر الحضارات تقدما وتطورا في العالم القديم، فإن صورتها يمكن أن تمثل مستقبلا محتملا بمثل ما تصور حقيقة ماضي مصر. وبالنسبة للكتاب الأوروبيين المعاصرين، كان الإدراك يتزايد بأن مصر القديمة هي أصل للحضارة الغربية، رغم وجود موقعها الجغرافي خارج أوروبا، وكان هذا الإدراك يتسبب في تعقيد تلك الفكرة. وبالمقابل، بالنسبة للمفكرين المصريين، أصبحت الحضارة الفرعونية في ذلك الوقت ذات صلة لا تنفصم بأرض مصر، وينظر إليها كمنتج فريد لجغرافيتها. هذا التحول، من فهم مصر الفرعونية كمرحلة تاريخية منفصلة إلى استيعاب أنها تجربة مشتركة للمكان، كان حاسما لعبور الزمن وخلق إحساس جديد بالميراث القومي.

ويلوح موضوع الميراث القومي بشدة في كتابات الطهطاوي، وتقوم الآثار الفرعونية بوظيفة الدليل المادي على تصنيفه للتاريخ، والمجتمع، والمكان. وفي هذا السياق، من المفيد أن نرى تأملاته لأنتكخانة بولاق، والتي نشرت في نفس الوقت كدليل للمتحف تأتي مقدمة أبو السعود في بدايته:

> هذه الآثار القديمة تسمى أنتيكه، وكان صدر من المرحوم محمد علي باشا أوامر سنيّة في نحو سنة ٢٥٢ (*) بحفظها وأن ما يحتفر منها في مواضعها يحفظ في مخزن أنتيكات بالمحروسة، وأنه لا يسوغ إخراج شيء منها إلى البلاد الأجنبية لأنها زينة مصر ولا يجوز تجريد مصر من حليتها التي تجلب إليها المتفرجين من سائر بلاد الدنيا، ثم إنها لم تزل إلى الآن لها مخزن مخصوص في بولاق منظم أحسن تنظيم، ولكن لم يزل يأخذ منها الأجانب ما يحصلونه بالشراء من تصاوير وموميات، أي أجزاء محنطة مصبرة، مع أن بقاء تلك الآثار ..... [يبقيها] تاريخا يتنبه بها على الأحقاب الخالية، ولتكون أيضا شاهدة للكتب المنزلة، فإن القرآن العظيم ذكرها وذكر أهلها، ففي رؤيتها خبر الخبر وتصديق الأثر، ومن فضيلة بقائها أيضا أنها تدل على شيء من أحوال من سلف وسيرتهم وتوفر علومهم وصفاء فكرهم وهذا كله مما تشتاق النفس إلى معرفته[٢٣].

(*) قد يكون اختصارا أو قد يكون الرقم قد سقط في الطباعة، والمقصود ١٢٥٢هـ ، وهو الموافق ١٨٣٥-١٨٣٦م. [المترجمة]

في تلك العبارة الأخيرة، نرى الطهطاوي يوازن بين طريقتين لقياس التاريخ، النص الإلهي مقابل الدليل الدنيوي. وتشهد مفردات الطهطاوي على هذا التقسيم: استخدامه للمصطلح الكلاسيكي «آثار» يحمل داخله الإحساس الكلاسيكي بأن الصروح الباقية رسائل تذكير، بينما اللفظة الجديدة «أنتيكه»، تحمل طابع أصول علم المصريات في جمع الآثار. ومرة أخرى، لم يعارض الطهطاوي أيا من الطريقتين في قراءة الماضي، بل طورهما متجاورتين كجزء من موقف مصر الحديثة نحو الحضارة الفرعونية، موقف يجمع في نفس الوقت بين التراث الإسلامي، وعلم المصريات. وبالإضافة إلى توضيح هذين النمطين للتاريخ، تدافع هذه الفقرة عن سياسات الدولة للحفاظ على الآثار، وهي مناقشة سوف يتوسع الطهطاوي فيها في مكان آخر. وفي كتابات الطهطاوي الأخيرة، يمكن أن نجد بدايات أفكار لا حصر لتكراراتها: الأمة المصرية تتألف من أناس تجمعهم تجربة الحياة في أرض مصر؛ والآثار الفرعونية أدلة مادية على شخصية الأمة المصرية (الوطن) التي تتجاوز التاريخ، وبحماية الآثار الفرعونية تحافظ الدولة المصرية على هوية الوطن ، والأفراد الذين يعملون على حفظ الآثار يقومون بعمل هو شكل من أشكال «حب الوطن».

> أرض قديمة، نظام جديد ولم نر منا معشر أبنائها من يهدينا إلى تلك التقلبات ويفقهنا أسباب هاتيك الانتقالات ويدلنا على ما فيها من الآثار فنجوس خلالها ولا نعرف أحوالها ونجوب أقطاعها ولا ندري من وضعها،... مع أن معرفة ذلك حق علينا، إذ لا يليق بنا جهل بلادنا، والتهاون بمعرفة آثار أسلافنا التي هي عبرة للمعتبر، وذكر للمذّكر، فهم وإن مضوا لسبيلهم قد تركوا لنا ما يحثنا على اقتفاء آثارهم وأن نصنع لوقتنا ما صنعوه لوقتهم، وأن نجدّ في طرق الإفادة كما جدوا.
>
> علي مبارك، الخطط التوفيقية [اقتبسه Michael J. Reimer](*).

مثل الطهطاوي ، أُرسل علي مبارك (١٨٢٣-١٨٩٣) ليدرس في باريس (١٨٤٤-١٨٤٩)، ثم عُين في الدولة لدى عودته. وعندما تولى علي مبارك وزارة التعليم، أنشأ المدارس (منها كلية دار العلوم، لتخريج المعلمين)، وأول مكتبة قومية (والتي أصبحت فيما بعد دار الكتب). وعُين وزيرا للأشغال العمومية بعد زيارته لباريس عام ١٨٦٨، فشرع بإعادة تخطيط القاهرة والريف المصري. وفي ذلك الوقت، كانت مصر بالفعل مركزا اقتصاديا عالميا في الزراعة والتصدير: افتتحت السكك الحديدية التي تربط القاهرة بالإسكندرية عام ١٨٥٦ (عمل مبارك أيضا مديرا عاما للسكك الحديدية) ،

(*) النص المذكور هنا بالرجوع إلى على مبارك، *الخطط التوفيقية*، ج١، ص٢ [المترجمة].

وبحلول سنوات العقد ١٨٧٠ ، كان وادي النيل بكامله، من الإسكندرية وبورسعيد حتى أسوان وما بعدها، قد أصبح يتحرك على قضبان السكك الحديدية. وربطت البواخر مصر بأوروبا على نحو مباشر، وبعد اكتمال قناة السويس عام ١٨٦٩، ربطتها بالعواصم في الشرق. وأصبحت خطوط التلغراف تصل القاهرة بنواحي الريف المصري بحلول عام ١٨٨٣.

وفي نفس الوقت، استُهدفت جغرافيا المدن والريف بتغيير سريع. وبدعم من إسماعيل، أشرف مبارك على بناء القاهرة العصرية مستلهما تخطيط جورج إيوجين هوسمان لباريس. وفي وصفه لمشروعات مبارك التطويرية، والتي كانت على نحو ما استكمالا لمجهودات بدأت تحت حكم محمد علي، يؤكد تيموثي ميتشيل على الشخصية المشهدية "للتنظيم" الجديد، وصلاته العميقة بالظاهرة الثقافية الاستعراضية للقرن التاسع عشر. ويذكر ميتشيل الشخصية المشهدية المكثفة لكثير من الأوصاف الأوروبية في القرن التاسع عشر لمصر – الخرائط، والرسوم البيانية، والرسوم، واللوحات، والصور الفوتوغرافية، وكذلك معارض البانوراما، والمتاحف، والعروض العالمية – ويشرح بالتفصيل كيف وُضعت مصر في إطار شيء معروض للمشاهدة، كما وضعت المُشاهِد الأوروبي أمام الشيء موضوع الاستعراض. ويلاحظ ميتشيل أنه بالنسبة لمبارك كان حاسما أن "العالم شيء يُبنى ويُنظم وفقا لفصل متعادل بين 'الأشياء' الفعلية وبنيتها غير المادية"[٢٤]، مادام كان ذلك يعني إمكانية تطبيق الفصل المفهومي من أجل تجاهل، وتحويل، وهدم، أو استبدال العالم الفعلي القائم للقاهرة. وبكل المقاييس، فإن خطط مبارك للتحديث لم تنشئ فقط طرقا جديدة وأحياء جديدة، ولكن هدمت أخرى قديمة أثناء العملية، فقد كانت قائمة على سلسلة طويلة من التعارضات المفهومية: الحديث مقابل القديم ، التقدم مقابل الركود ، والنظام مقابل الفوضى. فعلى سبيل المثال، كان هدفه في إعادة تشكيل مدينة القاهرة خلق طبوجرافية عقلانية «مظهرا منظما» أكثر وضوحا وانسجاما من الأحياء القديمة، التي كان تصميمها يتصل الآن بكل ما كان متخلفا في مصر. يكتب ميتشيل:

> وتبع ذلك فترة عظيمة من البناء والهدم في المدينة منذ إنشاء القاهرة المملوكية في سنوات القرن الرابع عشر. وضع تخطيط بناء جديد بين الحدين الشمالي والغربي للمدينة الحالية وبوابتها الجديدة إلى الإسكندرية وأوروبا، محطة السكك الحديدية، وأتيحت قطع أراض لأي شخص يريد إقامة بناية ذات واجهة أوروبية. فقد تطلب «تحويل مدينة القاهرة من وجهة نظر جمالية... ملء وتمهيدَ الأراضي الفضاء حول

المدينة، وافتتاح طرق رئيسية وشوارع جديدة، وإنشاء ميادين وأماكن مفتوحة، وزراعة الأشجار، وتعبيد الطرقات، وحفر مصارف، وتنظيم النظافة والري». ومن قصر الخديوي إسماعيل الجديد في عابدين... تم شق طريق محمد علي قُطْرِيًّا ليخترق المدينة القديمة. وكان طوله كيلومترين، وكان في طريقه حوالي أربعمائة بيت كبير، وثلاثمائة بيت آخر أصغر، وعدد كبير من المساجد، والمطاحن، والمخابز، والحمّامات العامة. تم تدمير كل ذلك، أو قطع في وسطه، وترك واقفا مثل بيوت الأشباح بدون جدار خارجي، لكي يصبح المشهد بعد اكتمال الطريق يشبه «مدينة قد قوضت حديثا – والبيوت في مراحل الهدم المختلفة، غير أنها لا تزال مسكونة، لتعطي أغرب مشاهد للدواخل المنزلية، التي تعبس في وجهك[٢٥].

وفي نفس الوقت كان مبارك يعيد ترتيب مصر، وكان مشغولا بوصف جغرافيتها في كتابه الضخم ***الخطط التوفيقية***. وربما يكون الأكثر دقة أن نقول إنه كان يحفظ تمثيلا لنفس الجغرافيا التي كان يحولها. وعنوان كتاب مبارك مقتبس من كتاب تقي الدين المقريزي التلخيصي عن مصر في القرن الخامس عشر، لكنه أيضا يدل على المكان المركزي الذي يحتله التخطيط ، أو «الخطط» في تفكير مبارك.

وتظهر الآثار بقوة في النص وتلقي الضوء على موضوع التنظيم الجديد ببساطة لأنها أحيلت إلى موضع يتجاوز مجال الثنائيات الخاصة بالأصالة والمعاصرة، والتقدم والتأخر، والتنظيم والفوضى، تلك الثنائيات التي بُني عليها عرض مبارك. ويشمل الجزء ١٦ من الكتاب خطابا مطولا حول أهرامات الجيزة ، وفيه يجمع المؤلف الحكايات الغربية القديمة والمعاصرة بالتراث الإسلامي. ومستشهدا من هيرودوت مباشرة، يقول مبارك «وكان للمصريين في هذين الملكين كراهة شديدة جدا» ، أي خوفو وخفرع، بانيا الهرمين الكبير والأوسط، «حتى إنهم كانوا يتحاشون النطقَ باسمهما ولا يكادون يذكرونهما» ، لكنه يعود ويضيف: «لكن قول مرييت بيك يخالف ذلك ، فقد قال إن الآثار الباقية من أزمانهم إلى الآن تدل على أن الملكين كيوبس وشفرين (خوفو وخفرع) كانا مقدسين عند الأهالي بتقديس مخصوص»[٢٦]. وبهذه الطريقة، يعيد مبارك تقديم الكثير من الأساطير الإسلامية حول تاريخ الأهرام، لكنه يجاور بينها وبين روايات الأثريين المعاصرين، والمستشرقين وعلماء المصريات، من دي ساسي وبلزوني حتى شامبليون وآخرين. وكما يقول داريل ديكسترا Darrell Dykstra، كان الموضوع الوحيد الذي رفض فيه مبارك روايات العرب والقدماء لصالح تلك الخاصة بالأوروبيين المحدثين هو القياسات : فلم تكن دقة الأوروبيين محل نزاع، كما أنها غير قابلة للتوليف مع

قياسات خاطئة[٢٧]. والتأثير الكلّي هو رواية توفيقية تخلط أفضل الدراسات العصرية، المستمدة من الدراسات المعاصرة للغة الهيروغليفية، بالمؤلفات القديمة، سواء من أوروبا (هيرودوت وسترابو على قدم سواء مع شامبليون وماربيت)، أو من العالم العربي. والتصوير الناتج لمصر الفرعونية شديد الالتباس ، حيث إن مبارك لا يبدي تفضيلا لأي من مصادر المعرفة، بل يأتي بها معا في تركيبة واحدة.

وفي المقابل، يقدم عمل مبارك القصصي الطويل، ***عَلَمُ الدّين***، صيغة مختلفة من تفسير مصر القديمة، ومن قضية النظام. فبينما يتبع كتابه ***الخطط التوفيقية*** الخطوط العامة للكتب الجامعة في العصور الوسطى، فقد خطط ***علم الدين*** بأسلوب المحاورة (أو «المسامرات»). وبطل القصة المصري، علم الدين، متخرج من الأزهر، وعمل كمساعد لرجل إنجليزي يقوم بتحرير طبعة من معجم اللغة العربية الكبير، ***لسان العرب***. وكجزء من الاتفاق بينهما، يوافق علم الدين على السفر إلى أوروبا مع الإنجليزي. وتتبع القصة ترحال الرجل الإنجليزي، وعلم الدين، وابن علم الدين، برهان الدين، وهم في طريقهم إلى الغرب. في البداية تسافر الجماعة الصغيرة داخل مصر حتى الإسكندرية، ثم، في رحلتهم إلى مرسيليا، يلحق بهم بحار إنجليزي اسمه جيمس. وباقي الكتاب يتابع رحلتهم إلى باريس، ومغامراتهم ومحاوراتهم الثقافية في تلك المدينة. والعمل مبني كمحادثات مستمرة، وسلسلة من المقارنات الثقافية والعلمية: مقارنة الغرب بالشرق، ثم الشرق بالغرب، وهكذا[٢٨].

والموضوع الأساسي الذي تدور حوله قصة ***علم الدين*** هو مسألة عملية: فالدروس التي تقدمها ليست من أجل المعرفة في حد ذاتها، بل هي لتطبيقها على تطوير مصر. فأجزاء كثيرة من النص مكرسة لشرح مشروعات بناء البنية الاقتصادية الأساسية لمصر. وعلى وجه الخصوص، تعود المسامرات غالبا إلى تيمة تطوير موارد مصر الصناعية والمائية. لكنها تيمة أرض ؛ أرض مصر، مُعَبَّرٌ عنها من خلال مفردات متعددة (مثل القطر المصري، وأرض مصر)، وتلك هي البؤرة الحقيقية للمناقشات، والتي يعود كثير منها إلى موضوعات مثل استصلاح الأرض، والريّ، وإعادة الإعمار. والأرض في هذه القصة تفيد ضمنا ليس المكان فقط، ولكن أيضا الناس، والروابط الخاصة التي تربطهم بالبلاد. ومن هذه الناحية، يأتي مصطلح «وطن» ليلعب دورا هاما في كتابات مبارك كما هو الحال في كتابات الطهطاوي. ففي مقدمته يكتب مبارك غالبا عن مصر بمعنى الوطن، ويوحي المصطلح ضمنا ليس فقط بشكل من المجتمع يرتبط بأرض ما، ولكن أيضا، والأهم، بمجتمع عليه واجب أخلاقي لتطوير قدراته الاجتماعية

وقدرات الأرض. وهو يرسم تشابها تمثيليا بين المصري الذي يسعى لفائدة أرض مصر، وصاحب الأرض، بهؤلاء الذين سوف يؤدي اهتمامهم وأفعالهم إلى تحسن أحوال البلاد[٢٩]. والمهم، أن أفضل مثال تُستَمَدُّ منه كيفية عنايةِ المصريين المحدثين بأراضي الوطن هو مثالُ قدماء المصريين.

وللوصول إلى هذه الغاية، يضع العمل سلسلة من الدروس يتعرف فيها المصريون المعاصرون على قيمة التراث الفرعوني. وعلى سبيل المثال، أثناء السفر إلى الإسكندرية، تتوقف المجموعة في مدينة طنطا، حيث كان هناك احتفال بمولد السيد البدوي. يستخدم المستشرق البريطاني المناسبة ليعرف علم الدين الأصول الفرعونية لاسم المدينة. وعندما يشرح الشيخ الأزهري بالتفصيل الأصول الإسلامية للولي، وموالد الأولياء، يصحح الإنجليزي له، محتجًا بأنها مستمدةٌ من المهرجانات القبطية التي هي نفسها مستمدة من احتفالات قديمة ربما تتعلق بأسطورة أوزوريس. وفي باريس، تتكثف المناقشات حول مصر القديمة. فأثناء إحدى المسامرات يقابل علم الدين رجلا إنجليزيا في «الجمعية الشرقية» Société Orientale، والذي يؤثِّر فيه بمعرفته باللغات الشرقية وتجاربه في السفر في الشرق. ثم يحاضر الإنجليزي في موضوع مصر القديمة: "إن جميع العلوم النافعة فى بلادنا منقولة لأنا منها «مصر» بواسطة الرومانيين وغيرهم، والتقدم الذى تفتخر به بلادنا منشأه مصر، فلها علينا الفضل بل علي جميع سكان الكرة «الأرضية»، فكل ما نحن فيه من التقدم والثروة سببه المصريون، ... إنه لولا المصريون لكنَا الآن غرقى فى بحار الجهل فى بحار الجهل، حائرين فى أودية الضلال "[٣٠].

وفي سياق حديثه، الذي يتناول موضوعات قديمة وحديثة، يكرر الإنجليزي أنواعا من التوصيفات مأخوذة مباشرة من المقريزي وجلال الدين السيوطي، كما يستخدم ألفاظا (مثل «الاعتبار») من التراث الإسلامي. وخلال تلك المسامرات، لا تُبذَل محاولة لحل التناقضات بين روايات الأوروبيين المحدثين وروايات المسلمين في العصور الوسطى – وبهذا المعنى يشارك النص كتابات الطهطاوي في توافقيتها. وبالإضافة إلى ذلك، فالتفكير في مصر القديمة ليس مجردا أبدا، ولكنه متصل بتطور البلد المعاصر. في إحدى المسامرات، يتبادل الإنجليزي حوارا مع الشيخ الأزهري حول سكان مصر وأراضيها الصالحة للزراعة : «ولا يخفى على حضرتكم ما حصل في القطر المصري بعد زوال ملك الفراعنة واستيلاء الأغراب عليها من الأسباب التي أوجبت تأخيرها وعدم انتظام حالها، ونشأ من ذلك تلف كثير للأرض بتركها وإهمالها وفرار أهلها حتى خَرِبَ كثيرٌ من البلاد»[٣١]. ولا بد أن ملامح هذه الرواية مألوفة حيث إنها تكرر منطق

الروايات الكولونيالية التي تصف مصر اليوم باعتبارها في حالة تدهور. والحق أن المعارف الجديدة التي أضافها علم المصريات ربما أضفت بعض الشرعية على مثل تلك المقارنات بين أحوال البلاد في الماضي وفي العصور الحديثة. وبمقارنة أرقام جمعت في العصور القديمة، والوسطى، والحديثة، يقول الإنجليزي للشيخ: «فبناءً على ما ذكرنا [من حسابات] يكون ما يزرع في الأيام السابقة قريبا من سبعة آلاف ألف فدَّان(*) ، وما كان يزرع مدة الإفرنج أقل من النصف»(٣٢). وعندما يحتج الشيخ بأن مشروعات التطوير التي استهلها محمد علي بدأت باستصلاح الأراضي الضائعة وري أراضٍ أخرى، يجيب الإنجليزي متفائلاً: «حصول التقدم بمصر أمر غير منكر، وأرض مصر قابلة لأن يزرع بها ضعف ذلك وأكثر. وإ ذا التُفت إلى قطر مصر أمكن أن يزرع به كل ما كان يزرع سابقاً وأن يرجع ما كان له من الثروة القديمة»(٣٣). وكما في الروايات الكولونيالية، تعمل مصر القديمة كنقطة مقارنة لتقييم الحكم في مصر المعاصرة، ومرة أخرى، تدور المقارنة حول محور استخدام الأرض. لكن، في رواية مبارك، تنتمي الأرض المذكورة بلا منازع للمصريين الذين، عندما يتعلمون من مثال أسلافهم القدماء، يستطيعون استعادتها لقدراتها الكاملة. وفي هذا النموذج، فإن تحديث استخدام الأراضي المصرية، وتنظيمها، ليس بدعة، ولكنه عودة إلى المستوى الحضاري القديم للبلاد.

والفروق بين تمثيل مبارك للثقافة الفرعونية وبين من قدموها قبله، واضحة للغاية. فخلال التقاليد القديمة للكتابة عن مصر القديمة، كانت آثار الماضي دروسا تشجع الإنسان على اعتبار مكانه بالنسبة لهذا العالم وبالنسبة لخالقه. وحتى عندما كانت تعتبر عجائب، فقد كانت جزءا لا ينفصل عن المشهد المعاصر لمصر الإسلامية، كما كانت حقا من فضائلها وملامحها المميزة. سعى الطهطاوي إلى وضع التاريخ الفرعوني في حوار مع الحاضر من أجل صياغة هوية قومية قائمة على التجربة المشتركة للحياة في أرض مصر. وبهذا المعنى، لم يكن الماضي نموذجا منفصلا عن حياة الناس في الحاضر. ومن المهم أن صورة الماضي لم تكن خطة يستطيع المصريون مباراتها، فضلا عن تطبيقها. وإنما كانت جزءا عضويا من معنى الحياة كمصريين. فقد كانت مناقشة مصر القديمة عند الطهطاوي متأثرة بقراءاته لابن خلدون، والذي لم تكن فكرة الحضارة (أو العمران) بالنسبة له منفصلة عن خصائص ثقافة معينة. هذه النقطة بالغة الأهمية لفهم المغزى الجديد الذي مثلته الحضارة الفرعونية بالنسبة لعلي مبارك: لا أقل من التصميمات المرسومة للتعرف على مدينة القاهرة العصرية، لقد أصبحت ملامح الحضارة المصرية القديمة «خطة» لتنظيم الحداثة.

(*) الترجمة الإنجليزية لهذا النص تقول ٧٠٠,٠٠٠، وقد يكون خطأ مطبعيا [المترجمة].

التربية الفرعونية

"لماذا لا تدرس في مصر الإيجيبتولوجية كما تدرس بإنجلترا؟"

كل مصري متعلم يقف أمام الآثار المصرية لا يعرف منها إلا ما يعرفه العامي.

أحمد لطفي السيد، «الآثار القديمة»،

الجريدة ١٧٤٤ (٨ ديسمبر، ١٩١٢)، في ***تأملات في الفلسفة***

الواقع يشهد أننا لا نعلم من قيمة وطننا ومجده ما يعلمه السائحون!

أحمد لطفي السيد، «أثر الجمال وجمال الآثار»،

الجريدة ١٧٤٨ (ديسمبر ١٢، ١٩١٢)، في ***تأملات في الفلسفة***

في ١٨٦٩، وظف علي مبارك وراعيه إسماعيل باشا الباحث الألماني المعروف هاينريش بروجش، لافتتاح مدرسة لتدريب علماء المصريات المصريين. ويقول دونالد مالكولم ريد، إن المدرسة كانت قصيرة العمر، وتراثها يلفه الغموض. ولم يلتحق سوى حفنة قليلة من الطلبة بـ "مدرسة اللسان القديم". وقد أعطيت تعليمات لتجنيد الطلبة المصريين من ذوي البشرة السمراء من الجنوب بزعم أنهم أقرب عرقيا لسكان مصر القدماء[٣٤]. وتوحي البيانات عن حالة المبنى الذي كانت فيه المدرسة من القذارة والتداعي بأنها لم تكن من الأولويات الهامة بالنسبة لوزارة التعليم، رغم أن مبارك كان راعيا لها. وعلى المدى الطويل، لن يكون للتجاهل الرسمي أهمية. وعقب حرب عام ١٨٧١، بين فرنسا وبروسيا، عمل علماء المصريات الفرنسيون على وضع صعوبات متزايدة أمام عمل الباحثين الألمان في البلاد. وبحلول ١٨٧٤، أغلقت مدرسة بروجش، ووزع طلبتها على وظائف بالدولة. ويذكر ريد أن بيان بروجش الأخير وضع اللوم لفشل المدرسة على مارييت، مدير مصلحة الآثار. يكتب بروجش قائلاً « كان الخديوي [إسماعيل باشا] راضيا كل الرضا عن عملي، وكان وزير التعليم [علي مبارك] مسرورا، ومدير المدارس الحكومية كان

يكاد ينفجر حسدا... وشعر صديقي القديم مارييت بالقلق أن ذلك يمكن أن يدعو الخديوي إلى اعتبار أن من واجبه أن يعيّن أفرادا ممن درسوا اللغة الهيروغليفية موظفين في متحفه. ومهما حاولت أن أريح باله، ظل شديد الارتياب حتى إنه أعطى أمرا لموظفي المتحف بعدم السماح لأيٍّ من أبناء الشعب المصري بنسخ الكتابات الهيروغليفية»[٣٥]. ورغم أن المدرسة كانت قصيرة العمر، فإن اثنين من تلاميذها، هما أحمد نجيب وأحمد كمال، ذهبا بعد ذلك للعمل في مصلحة الآثار، حيث سيصبح لعملهما تأثير كبير، رغم التمييز المنظم الذي عانيا منه.

ومع ذلك، فقد كان تأسيس المدرسة علامة على موقف مبدئي من تعليم عام جديد حول مصر القديمة، تعليم تشمل مناهجه دراسات في التاريخ القديم والديانة القديمة. صحيح أن الخطاب لم يكن موجها إلى جميع الطلبة والتلاميذ المصريين (الذين استمروا في العمل بمؤسسات دينية مثل الأزهر)، فضلا عن أن يؤثر فيهم التعليم الجديد. لكن في المدارس الحكومية الجديدة الراقية والتي افتتحها مبارك وآخرون، مثل كلية المعلمين الجديدة (دار العلوم، والتي تأسست في ١٨٧١)، أدخلت دراسة مصر القديمة في المنهج. وفضلا عن هذا، لم يكن النظام التعليمي الجديد مقصورا على العمل المدرسي: فقد بدأ يظهر أيضا في الصحافة[٣٦]. وحتى تلك التطورات لم تكن كافية، لأن الدعوة استمرت تُوَجَّهُ لمزيد من المصريين للتعرُّف على الماضي الفرعوني حيث إنهم - على عكس الأوروبيين - كانوا على علاقة عضوية بمادة هذا الماضي. وكما أوضح أحد الكتاب:

> لا يمر عام لا نسمع فيه عن اكتشاف مصري يكشف لنا غطاءً ويوضّح مشكلاً أو يحل رمزا، ولكن من موجبات الأسف أن معظم الذين اشتغلوا في حل تلك الرموز واستطلاع تلك الخفايا إنما هم من رجال المغرب، فألّفوا الكتب المطوّلة في تاريخ قدماء المصريين وآثارهم وعوائدهم وأخلاقهم ولغتهم وكل ما يتعلق بهم، ولا يزالون عاملين إلى هذه الغاية. على أننا نرى بعض إخواننا المصريين قد قاموا في هذه الأيام لدرس تلك الآثار ومواصلة البحث والتنقيب إتماما لتلك الاكتشافات، وهم في زعمنا أقدر على القيام بذلك من أهل المغرب لقرب عوائد أولئك الأقوام منهم واتصالهم بهم[٣٧].

وتضمَّن تجديد التعليم، على نحو ذي مغزى، دروسا في التجربة. وقد جاء تصوير ذلك بحيوية بالغة في ظهور اتجاه جديد بين النخبة للسياحة في الريف المصري، والحج إلى المواقع الهامة للآثار الفرعونية، مثل السياح الأوروبيين. وهكذا، لم يكن التعلم عن مصر القديمة يشمل فقط معرفة الحقائق، بل كان جوهريا أيضا لظهور مجموعة من

الأخلاقيات الوطنية. فمنذ سنوات العقد ١٨٨٠ فصاعدا، ظهر موقف جديد - صِيْغَ في تعبيرات تدل على الشعور بالعار والرغبة في الإحياء – بين المثقفين المصريين، خاصة أولئك الذين درسوا في «مدرسة اللسان القديم»، أو في أوروبا. وكان الكتّاب قبل ذلك قد لاحظوا التباين بين الأوروبيين والمصريين الذين يتعلمون نفس الموضوع، لكن لم يصف أحد الأمر بتعبير العار. ولم يكن الشعور بالعار الذي وصفه الجيل الجديد من المثقفين مجرد إحساس ببعض الاختلافات. على العكس، كان جزءا من رسالة أخلاقية موجهة لكل المصريين المعاصرين - وبالتحديد - أن جهلهم بالماضي القديم عار ينبغي أن يحركهم لتعليم أنفسهم. ولكن، بينما كانت هناك درجة معينة من السلبية في تلك الروايات، فقد قدمت أيضا شيئا إيجابيا كتعويض. كانت جائزة التعلم كبيرة لأن معرفة الماضي الفرعوني سوف تخلق الأحوال التي سوف يتمكن المصريون من خلالها البدء في تجربة النهضة القومية.

أما التاريخ الجديد المقدم في المدارس وفي الصحافة، فقد كان أكثره يتألف من ترجمة مصادر أوروبية مباشرة إلى العربية: أسماء الحكام الفراعنة الكبار، تواريخ الأسرات، وصف العصور التي وسّعت فيها مصر إمبراطوريتها أو كانت تحت سيطرة حكام أجانب. وفي نفس الوقت، أحيلت المصادر الإسلامية قبل الحديثة إلى مكانة أقل، وقلّ الاستشهاد بها فيما يختص بمصر القديمة في المقالات البحثية أو العامة. وليس من المثير للدهشة أن تقديم المعلومات التاريخية والثقافية في الكتب المدرسية والأدلة المتحفية أصبح جافا ومتحذلقا. وعلى سبيل المثال ؛ يقدم أحد الكتب المدرسية من سنوات ١٨٩٠ حقائق مصر القديمة في سلسلة من الأسئلة والإجابات:

س١: كم قسما ينقسم تاريخ مصر ؟
ج١: تاريخ مصر ينقسم ثلاثة أدوار، دور الجاهلية، ودور النصرانية، ودور الإسلام
س٢: كم طبقة ينقسم دور الجاهلية ؟
ج٢: دور الجاهلية ينقسم أربع طبقات بالنسبة لقوة مصر واضمحلالها
- الطبقة الأولى مدتها (١٩٤٠) سنة وتبتدئ من حكم (مينا) أو (مصرايم) سنة (٥٠٠٤) قبل الميلاد وتنتهي بانقراض الأسرة العاشرة.
- الطبقة الثانية مدتها (١٣٦١) سنة وتبتدئ من الأسرة الحادية عشرة وتنتهي بانقراض الأسرة السابعة عشرة .
- الطبقة الثالثة مدتها (١٣٧١) سنة وتبتدئ من الأسرة الثامنة عشرة وتنتهي بالأسرة الثلاثين، أعني باستيلاء العجم على مصر في المرة الثانية .

- الطبقة الرابعة مدتها (٧١٣) سنة أولها إسكندر المقدوني وآخرها القيصر (طيودوسيس) لأنه أصدر أمره بعدم عبادة الأصنام وأمر بهدم المعابد والهياكل المصرية واتّباع شريعة سيدنا عيسى عليه السلام سنة (٢٤١) قبل الهجرة[٣٨].

كانت التربية الجديدة تتميز بقالب خطاب جديد: أكَّد كُتاب مثل الطهطاوي ومبارك صلة الماضي العتيق بأدلة صريحة : الآن، يمكن افتراض وجود صلة كما لو كان هناك دليل من المعلومات المطابقة للواقع. ورغم الإشارات إلى وثنية مصر قبل المسيحية، فإن كثيرا مما قدمه الكتاب المدرسي يؤكد، بل ويبتدع تشابهات بين مصر العصرية ومصر الإسلامية، والماضي العتيق. ومن هذه الناحية، يلاحظ دونالد ريد، أن بروجش، مدير المدرسة المصرية للمصريات، "حاول أن يجعل هيكل الآلهة المصري مستساغا لدى المسلمين. فقد وجد تطابقا بين صفات آمون إله طيبة، وبتاح إله ممفيس، وغيرهما من آلهة قدماء المصريين، والأسماء التسعة والتسعين التي تعتبر أسماء الله الحسنى في الإسلام، ولذا يؤكد أن كائنا إلهيا واحدا يكمن تحت مظهر التعددية في الديانة المصرية القديمة"[٣٩]. وهذا لا يعني نسيان وجود مسحة من الوثنية: فلم يزد الأمر عن إعادة وضع الموضوع في إطار مختلف. وعلى سبيل المثال، هناك مقال من أوائل سنوات ١٨٨٠ يناقش موضوع تعدد الآلهة عند الفراعنة برقّة بالغة: «الشرك بالله ، أي الاعتقاد بآلهة كثيرة ، كان في كل زمان أعمَّ من التوحيد. والظاهر مما رواه المؤرخون عن المصريين القدماء ومما بقي من آثارهم أن ديانتهم الظاهرة كانت ديانة الشرك، أي إنهم كانوا يعبدون آلهة كثيرة. فقد ذكر وِلْكِنْصُنْ الباحث الإنجليزي في المجلد الرابع والخامس من كتابه في **أخلاق المصريين القدماء وعوائدهم** ثلاثة وسبعين إلها وإلهة»[٤٠]. وإلى جانب وضع المعتقدات الفرعونية في إطار تاريخي ، يختتم المؤلف بالتوكيد على انتشار التوحيد بين المصريين : « وذلك - وإن صُدِّقَ على عامَّتِهم - لا يصدُق على خاصَّتهم وحكمائهم، لأن هؤلاء الحكماء كانوا موحِّدين يعتقدون بالإله الواحد الخالق الوحيد لكل ما في السماء وما على الأرض الذي لم يخلقه أحد، الإله الحقيقي وحده الواجب الوجود لنفسه الكائن منذ الأزل الروح الطاهر في كل أوصافه الكليّ الحكمة والقدرة والقداسة»[٤١]. وعلى هذا المنوال، استشهد الكتاب المدرسي بالمقولات المذكورة عاليه:

كهنة المصريين كانوا يعبدون الله - سبحانه وتعالى - ويعترفون بوحدانيته ولكنهم ستروا ذلك عمّن عداهم حفظا لرياستهم ووضعوا لهم تماثيل يتقربون بعبادتها إلى الله فلما قَدُمَ العهدُ زال اعتقادهم بوحدانية الله

واعتقدوا أن الأصنام آلهة فعبدوها كآمون وبتاح وأوزوريس (الشمس) وإيزيس (القمر) وأبي الهول والكلب والتمساح والقط والجعران وأكبر آلهتهم العجل أبيس ، وكانوا يَشِيدُون لهذه المعبودات معابد وهياكل مخصوصة بأشهر مدن الديار المصرية[٤٢].



شكل ١. خريطة من كتاب السيد عزمي إتحاف العصر بذكر قدامى ملوك مصر (بولاق: المطبعة الأميرية، ١٩٠٠). لاحظ غياب الحدود القائمة اليوم جنوب مصر.

وتعتبر هذه رواية رائعة ، كقصة تروي تطور الديانة بين قدماء المصريين، لأنها تضع اللحظة الاستثنائية لبدعة التوحيد عند إخناتون في أصل الثقافة الفرعونية. والهدف هو توكيد أن الديانة الأصلية للفراعنة كانت توحيدية ولكنها فسدت فقط بمرور الزمن. لغة هذه الفقرة أيضا مدهشة في أنها تكشف عن نقلة في المصطلحات اللغوية المستخدمة لوصف هذا النوع من آثار الماضي الوثني. والكلمة الأقل إثارة للخوف (تمثال) كان لها تاريخ طويل، فقد جاءت في القرآن وكذا في أقدم الأوصاف الجغرافية للعجائب المصرية. لكن، في معظم الأحوال، كانت التماثيل المصرية القديمة توصف بكلمة «أصنام» في النصوص التراثية. وكما سبق الذكر، أشار الجبرتي إلى التماثيل القديمة بهذه الكلمة، بكل ما تنطوي عليه من معان ثقافية سلبية. لكن ؛ في أواسط القرن التاسع عشر، بدأت تظهر كلمة «تمثال» بانتشار أكبر[٤٣]. في *علم الدين*، يستخدم مبارك الكلمتين بالتبادل، كما يصف العبادة الوثنية للهندوس والصينيين، والقبائل العربية قبل الإسلام[٤٤]. ويستخدم عالم المصريات المصري أحمد كمال أيضا كلتا الكلمتين في واحدة من أولى منشوراته، كما يفعل نفس الشيء مؤلفون آخرون.[٤٥]. وربما كان الطهطاوي أول المصريين المحدثين في استخدام كلمة «تمثال» باتساق عند التحدث عن أعمال النحت[٤٦]. وقوة الاستخدام الجديد تتجلى في فصل الأشياء المشار إليها بالكلمة عن المضامين السلبية للكلمة القديمة، الأكثر انتشارا. وبحلول أوائل القرن العشرين، كانت الأدلة المتحفية، والكتب المدرسية، والكتابات الصحفية قد استبدلت بالكامل كلمة «صنم» بكلمة «تمثال»[٤٧]. واللغة المستخدمة لوصف كل ما يخص مصر القديمة، حتى تلك القطع الفنية التي كانت شديدة الارتباط بعبادة الأوثان، كان يتم تجريدها من الصلات السلبية: فمعظم تعبيرات الوثنية السلبية التي كانت تدمغ مصر القديمة في أواسط القرن التاسع عشر أصبحت الآن لا وجود لها بالنسبة لبعض المثقفين المصريين.

وبمرور الوقت، سوف تصبح الادعاءات الخاصة بالتوحيد عند الفراعنة مألوفة ومنتشرة للغاية. وعلى سبيل المثال، الصحيفة ذات الطابع الفرعوني **رعمسيس**، كثيرا ما كانت تكتب حول هذا الموضوع في سنوات العقدين ١٩١٠ و١٩٢٠، مؤكدة أن الفرعون « كان يعتقد كما يعتقد الكهنة بوجود إله حي مثل إلهنا ، ويثبت لنا ذلك القصيدة القديمة التي عثر عليها علماء الآثار وترجمها ولكنسون المؤرخ الإنجليزي الشهير وجاء فيها ما يلي: «الله واحد لا شريك له. الله واحد وهو الواحد الذي خلق كل شيء»[٤٨]. وعلى مدى العقد التالي، سوف تكرر الصحيفة نفس التوكيد تقريبا حرفيا : « كان قدماء المصريين يعتقدون بإله واحد. ويستدل على شدة إيمانهم بالآخرة بعنايتهم في حفظ أجسام الموتى وإقامة الآثار الخالدة كالأهرام»[٤٩].

وبالإضافة إلى توجيه المتعلم إلى أن الديانة الفرعونية لم تكن وثنية بالضبط، كانت التربية الجديدة تؤكد على سلطة مصر القديمة وقوتها كمملكة إمبريالية . فالكتاب المدرسي في أعوام العقد ١٨٩٠ والمذكور سابقا يقدم مصر القديمة كأقوى أمة في العالم المعروف. والقائمة المفصلة التي يذكرها للأسرات الفرعونية تهتم بخاصة بفترات التوسع والتقلص، مع شرح أن المصريين لم يكونوا أقوياء إلا عندما كانوا يعملون معا، وأن الحروب الأهلية أو الخيانة هي التي أدت إلى سقوط مصر.

وتظهر خرائط الكتب المدرسية لمصر القديمة امتدادها جنوبا إلى السودان وإثيوبيا وشرقا إلى فلسطين وما بعدها. ولم تكن تلك الحدود صورا للماضي فقط. فمن الصعب قراءة مثل هذه الخرائط للإمبراطورية الفرعونية في تلك الفترة – التي شملت المغامرة الإمبريالية البريطانية المصرية في السودان – دون أن نفكر في كيف أنها قد تفسر للقرَّاء طموح مصر القرن التاسع عشر للسيطرة على جيرانها في الجنوب(٥٠). واستجابة للرسالة التوسعية للنخبة القاهرية، يزعم نفس هذا الكتاب المدرسي أن الحدود الجغرافية الطبيعية لمصر تمتد لما بعد الجندل الثاني.

وكان الماضي الفرعوني الإمبريالي أيضا مصدرا ثريا للتفكير في الوضع الملتبس لمصر كمستعمرة بريطانية غير رسمية بعد الاحتلال العسكري في ١٨٨١. وعندما يكتب أحمد لطفي السيد، الصحفي الشهير والمثقف الرائد، بعد سنوات من ذلك الحدث، سوف يعقد تلك الصلة بتعبيرات واضحة في صحيفته الشهيرة *الجريدة*: «إذ يعلم أن مصر كانت من العزة في ذلك الزمان الغابر على قدر أن الملك كان له نحو اثني عشر رجلا من الأمراء وغيرهم يقومون بأمر التشريفات، يصل إليه سفراء الأمم الأخرى راكعين ساجدين يرغمون أنوفهم بالتراب ويجأرون له بالدعاء يقطع أصواتهم خوف الملك وجلالته»(٥١). وأثناء تلك اللحظة الزمنية، عندما كان المصريون المحدثون يحاولون فهم علاقتهم بالتاج البريطاني الإمبريالي، كانت مثل تلك المقارنات شديدة الإيحاء بأن العلاقة يمكن أن تنقلب إلى العكس. ويستمر أحمد لطفي السيد في هذه النغمة:

> وإن المصريين لم يكونوا – على ما يصفهم عامة الأجانب – مخلدين إلى السكينة كارهين السياحة والتنقل قانعين من الرزق بما تحت متناول اليد . بل كانوا أمة جدٍّ واستعمار تجري في استعمارها على أحدث الطرق الأوروبية الآن، إذ يخرج المرسلون من مصر إلى الأقطار المختلفة في أفريقية يجوسون خلالها حاملين إلى أهلها العطر ذا الرائحة النفاذة والأقمشة الزاهية الألوان وغير ذلك مما يحمله الأوروبيون في هذا العصر إلى سكان تلك الأقطار الشاسعة في أفريقية . ولم يكن

أغراض المصريين من فن السياحة قاصرة على الربح التجاري. بل كان أولئك السياح يكسبون بلادهم نفس الفوائد التي جنتها إنجلترا من وراء الشركة التجارية الإنكليزية في بلاد الهند قبل فتحها، وسياحات سيسل رود وما كسبته فرنسا من بعثاتها في الكونغو والسودان، إذ كان السياح المصريون يدعون لاستماع أخبار مصر والمصريين ودينهم ولغتهم ويبينون عظمة ملكهم وثروة بلادهم حتى يصوروا مصر في أذهان القبائل بصورة القوية القاهرة التي لا يعجزها تحقيق شيء مما تريد، فإذا رجع أولئك المرسلون إلى مصر وصفوا تلك البلاد وأفاضوا للحكومة بكل ما وصلوا إليه من المعلومات فتسير الجنود المصرية على أثر ذلك لفتح البلاد النائية التي صار فتحها بفضل معلومات السياح المصريين أمرا هينا[٤٢].

وفي المقابل، ربما بالنسبة للإمبراطورية البريطانية، يصف لطفي السيد الإمبراطورية الفرعونية بأنها كانت متسامحة، غير مركزية، وتشجع التجارة الحرة.

قصص التاريخ، بالطبع، لا تكون أبدا عن الماضي وحده. وهذا صحيح على وجه الخصوص بالنسبة لمناهج التعليم المصرية الجديدة عن مصر الفرعونية عند منعطف القرن. كان المؤلفون الذين يكتبون في مختلف وسائل الإعلام وأجناسه المتعددة – في الصحف، والكتب المدرسية، والأدلة – يكررون ويعلنون صراحة أن الهدف من تعلم المصريين المعاصرين تاريخ مصر القديمة هو أن يعرفوا أنفسهم. هذا الدرس – أن تاريخ مصر القديمة هو تاريخ المصريين المعاصرين الوطنيين – كان إبداعا : فاعتمادا على علم المصريات الأوروبي ، حوَّل المفكرون المصريون في مختلف ميادين العلم تلك المعارف إلى شيء جديد. وكانت أهم أوجه هذا الإبداع هو أنه لم يكن عن موضوع المعرفة الذي يقع خارج المصريين: والواقع أنه كان عن الهوية الذاتية أكثر مما هو سرد لبعض المعلومات. هذه السلسلة من الأفكار المنطقية أوضح ما تكون في كتابات لطفي السيد الصحفية أثناء سنوات العقد ١٩١٠. وربما يكون أحمد لطفي السيد هو أول مفكر مصري ينظم العناصر التي أبحثها في هذا الفصل في رواية واحدة، فيضع مادية الآثار القديمة، والمعلومات الحقيقية التي أمدت بها دراسة المصريات، ليحمِّلها بمفهوم الأمة القومية، «الوطن»، والمشاعر والواجبات والهوية الوطنية. كتب قائلا:

ليست أمتنا في هذا الحاضر ذات وجود مستقل عن أمتنا الماضية ، ولكن الأمة كل واحد غير منقسم وغير قابل للتجزئة . إنها أمة قد خلق جسمها الاجتماعي من يوم أن استقلت بهذا الوطن المحدود ، وكانت ذات نظام اجتماعي معروف فصارت تنتقل في حياتها من الصحة إلى

المرض ومن المرض إلى الصحة ، حتى صارت إلى ما هي عليه اليوم . فبعيدٌ على المصريين الذين يريدون ارتقاء بلادهم أن ينجحوا في تحقيق إرادتهم هذه إلا إذا عرفوا حقيقة أمتهم. وحقيقتُها هي مجموع ماضيها وحاضرها(٥٣).

وأحد العناصر اللافتة للنظر فيما يختص بالمناقشة التي تصل معرفة مصر القديمة بمصر الحديثة، وصياغة القوميين للهوية المصرية، هو الخطاب الخاص بالشعور بالعار. أي توجيه هذا الخطاب لإشعار الجمهور المصري بالعار، بتضمينٍ هو إن لم يدرسوا تاريخهم القديم ، فليسوا مصريين أصلاء. يكتب لطفي السيد قائلا: «إنه لا تتم وطنية المرء إلا إذا عرف أمته قديمها وحديثها، فإن من جهل قديمها فهو مدع في حبها، لأن من جهل شيئا عاداه»(٥٤). والإبداع في هذه المقولة مدهش، فقبل عقود قليلة كانت الحضارة الفرعونية تتعلق «بالجهل» في عصر «الجاهلية»، انقلبت معاني المصطلحات بين يدي لطفي السيد: فالآن أيُّ نقص في الاهتمام بالماضي البعيد أصبح علامة على الجهل. وهكذا، أصبح الجهل والعار من التيمات السائدة في الكتابة عن مصر القديمة على أيدي جيل النخبة المصريين الذين تلقوا العلم في المدارس التي أنشأها مبارك والطهطاوي. وربما يكون جزء من ذلك راجعا إلى العلاقة بين الجيل الجديد من العلماء المصريين والتراث الإسلامي فيما يتعلق بمصر القديمة. وعلى عكس الطهطاوي ومبارك ومعاصريهما، الذين ألفوا بين أوجه التراث العربي القديم عن مصر الفرعونية وعلم المصريات الجديد، تجاهل الجيل الجديد هذا التراث، أو كانوا معادين صراحة له.

ورغم أن الخطاب الجديد اعتمد بشدة على التوسل بالجهل والعار، فقد قدم جوائز أيضا. في كتابات لطفي السيد، كانت معرفة ماضي مصر المجيد يعني الانطلاق على طريق التحرر الوطني:

لا شك في أن علم المصري بهذه الحقائق المسطورة في القرن الخامس والثلاثين قبل الميلاد يخرج من نفسه القنوط من ارتقاء مصر، ويجعل آراء الذين يظنون بمصر عدم الاستعداد الطبيعي للاستقلال والسيادة من السخافة بمكان. فإن ما جاز عليه الكون في الماضي، غير ممتنع عليه أن يكون. ولا شك في أن المصريين - حتى المتعلمين - قليلو الاهتمام بالعلم بمصر القديمة إلى حد حرمنا لذة هذا الاغتباط بما كنا عليه. ولذة التشبث بالعمل إلى استعجال القدر ليذهب بهذا الحاضر التعيس، وليعيد مصرنا إلى الماضي القديم(٥٥).

ويتكرر الحديث عن العلاقة بين معرفة الماضي العتيق المجيد ومستقبل أكثر إشراقا في أماكن أخرى، كما يحدث عندما يكتب لطفي السيد: «فليست معرفة الآثار القديمة فرعونية وعربية، ولو إلماما، قاصرا نفعها على اغتباط النفس برؤية الآثار الجميلة وتحصيل شعور العزة بذكرى ماضي مصر المجيد. بل هناك نفع أعم أثرا وهو الوصول من معرفة الماضي إلى معالجة الحال حتى يتبدل به مستقبل سعيد»[٥٦].

ورغم أن الماضي الفرعوني كان بالغ الأهمية في صياغة مبارك للحداثة المصرية، فقد كانت صياغته للمعرفة محدودة بالتعلم المدرسي. أما بالنسبة لجيل لطفي السيد، فقد كانت المعرفة أكثر شمولا، لا تختص فقط بالحقائق الموضوعية عن الماضي، وإنما أيضا بتضمينها في الخبرة الشخصية. ومن هذه الناحية، يؤكد لطفي السيد: "إن خير نموذج لتربية الذوق في إدراك آثار الجمال هو استدامة النظر إلى جمال الآثار". وبتعبير آخر، لكي يكون المصريون وطنيين بحق، فهم بحاجة لتعلم أن ***يشعروا*** بتاريخهم القديم. أي إنهم بحاجة لزيارة المتاحف وأن يضعوا أنفسهم في موقف التعرف على الآثار القديمة لبلادهم. وباختصار، كان هناك نداء للمصريين أن يصبحوا سائحين في بلادهم. وقد قدم الكُتَّاب السابقون نفس الدعوة، محتجين بأن عدم قيام المصريين بزيارة صعيد مصر يجعلهم جاهلين بـ «أرضهم» نفسها. وأحمد نجيب، الذي كان من أشهر تلاميذ مدرسة اللسان القديم قصيرة العمر، كان يعمل مفتش آثار في مصر العليا في سنوات ١٨٩٠. وأحد أهداف كتابه *الأثر الجليل لقدماء وادي النيل* هو دفع المصريين لزيارة صعيد مصر. ومثل لطفي السيد وآخرين بعده، يربط عددا من التيمات – الجهل بالماضي، عار الحاضر، ما هو ممكن في المستقبل. يكتب: «إنه منا غير بعيد، وأقرب إلينا من حبل الوريد، فنحن بذلك أحق وأحرى، وصاحب الدار يلزم أن يكون بأحوالها أدرى، وما علينا إلا أن ننهض لمعرفتها نهضة الشهم»[٥٧]. وكما سوف نرى، استمرت لغة النهضة تكتسب مضامين سياسية وثقافية قوية في العقود التالية.

كانت الدعوة للسياحة الداخلية تشوبها بعض التعقيدات. فقد كانت المؤسسات والتوجيه الثقافي للسياحة في مصر متصلة بممارسات أجنبية وامتيازات كولونيالية. ورغم أن المصريين (أو ربما بسبب أنهم) تعرضوا طويلا لقدوم السائحين من الخارج، فإن فوائد السياحة للمصريين لم يكن من الممكن التسليم بها. في سنوات العقد ١٨٩٠، حاول المؤلفون شرح فوائد الحفاظ على الآثار والسياحة الأجنبية. يؤكد نجيب موجها تعاليمه أن السياحة الأجنبية لها فائدتان، مادية ومعنوية:

> أما المادي فهو الشهرة التي جعلت لمصر اسما كبيرا في جميع المسكونة، جلبت به سراة الناس ومياسيرهم من الآفاق، حتى صارت كأنها كعبة تشد الرحال لزيارتها وتنفق لأجلها الأموال وتختلف إلى ساحتها الأغراب، العجم والأعراب، وتهوي إليها الأجانب من كل ناحية وجانب، ويبذلون النفس والنفيس لرؤية طيبة ومنفيس، فتروج التجارة بهذه الزيارة، وتنصلح الأحوال بانتعاش الأمال، وتزيد الأشغال، وتكثر الأعمال، ويهش وجه الدهر إلى الفقير بعدما كان عبوسا قمطريرا، فتصير أيامه مواسم، بثغور بواسم(٥٨).

حسب روايته، فإن السياحة الأجنبية هامة للتطور الاقتصادي في الجنوب، وهو ادعاء مستمر حتى الحاضر. يستمر نجيب قائلا: «شبه أهل الصعيد موسم وفود الأجانب بمصر بموسم الحج الشريف عند عرب الحجاز. أما ما تأخذه مصلحة حفظ الآثار من السياحين برسم الفرجة فتنفقه على إصلاح ما يلزم إصلاحه بالآثار، فيُحوَّل هذا المبلغ إلى يد الوطني أيضا لأن المقاولين والفعلة والعمال جميعهم وطنيون، فكأن هذه النقود ما خرجت من يد الأجنبي إلا لتدخل في جيب الوطني»(٥٩). فإذا كانت منافع السياحة للأجانب مادية في الغالب، فإن فوائد السياحة للمصريين معنوية للغاية. ومرة أخرى، يكتب نجيب قائلا: «أما الأمر الأدبي فهو أن الآثار فخر مصر وحليتها، ولا يجوز بأي وجه من الوجوه تجريدها من حليتها فضلا عن كونها كطامور اشتمل على علوم ومعارف..... وجميع ذلك تراه على صميم الأحجار كأنه الأسفار، فهي المرشد الأمين لعلوم الأولين، وترجمان الأزمان التي توارت بالنسيان. وها هي علماء الإفرنج تراوحنا وتغادينا ومؤلفاتهم تنبهنا وتنادينا»(٦٠).

لم تسرع النخبة المصرية بالاستجابة للدعوة لزيارة الآثار وسياحة المواقع الفرعونية في الصعيد، ولكن البعض فعل، خاصة أعضاء العائلة الملكية التركية – الشركسية. ورغم أن إسماعيل باشا اشتهر بإحجامه عن دخول الأنتكخانة عند افتتاحها في ١٨٦٣ (قيل إن ذلك بسبب شعوره بالغثيان من أن يكون في غرفة واحدة مع المومياوات) ، فإن خليفته توفيق (حكم ١٨٧٩-١٨٩٢) طاف سائحا بأطلال طيبة في ١٨٩٠ ومرة أخرى في السنة التالية. وعند تولي فؤاد العرش (حكم ١٩٢٣-١٩٣٦) كانت عادة السياحة الملكية بالآثار الفرعونية تنشر كأخبار ذات أهمية قومية.

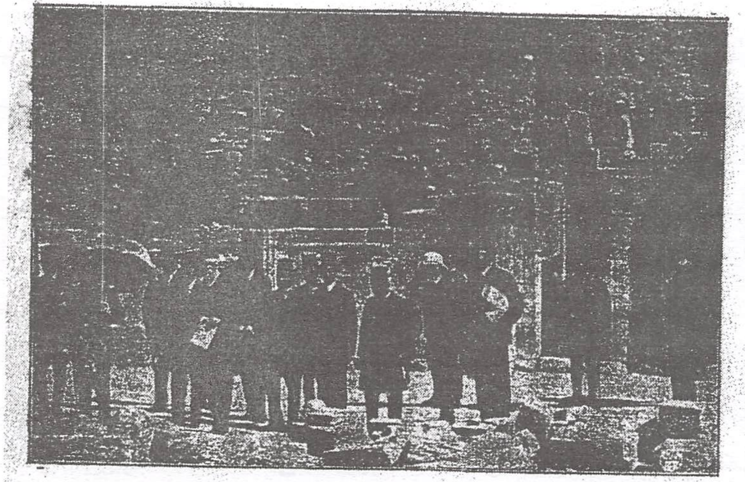


البلاغ الاسبوعى

العدد ٧٤

الثمن ١٠ مليمات

أمام آثار سقارة



جلالة الملك فؤاد الاول أمام آثار سقارة يحمل مظلة في يسراه ومن خلفه سعادة يحيي باشا كبير الياوران والى يساره جناب المسيو لاكو مدير مصلحة الآثار فمعالى سعيد ذو الفقار باشا كبير الامناء فصاحب العزة صادق خلوصي بك مدير الجيزه

(اقرأ صفحة ١٧)

شكل ٢. الصفحة الأولى من صحيفة حزب الوفد، البلاغ الأسبوعي، إبريل ١٩٢٨. وكتب في أسفل الصفحة: «جلالة الملك فؤاد الأول أمام آثار سقارة يحمل مظلة في يسراه ومن خلفه سعادة يحيى باشا كبير الياوران وإلى يساره جناب المسيو لاكو مدير مصلحة الآثار فمعالي سعيد ذو الفقار باشا كبير الأمناء فصاحب العزة صادق خلوصي بك مدير الجيزة».

وكانت مثل تلك الرحلات السياحية تتصل أحيانا بالمناهج المدرسية. في ١٨٩١، أُخذت مجموعة من خمسين طالبا من دار العلوم في رحلة سياحية للصعيد لدراسة الآثار القديمة. وكان مضيفهم، جون كوك (ابن توماس كوك، مؤسس شركة السياحة المعروفة)، «يأمل أن يستمر عباس الثاني في تفضيل شركته»[٦١]، التي قامت بتشغيل مراكب بخارية على النيل منذ ١٨٧٠ . ومنذ ١٨٨٠ تمتعت بامتياز حصري لسفر المراكب البخارية من القاهرة إلى أسوان ووادي حلفا. وتحدث كوك إلى المصريين

يدعوهم للسفر على ظهر الباخرة «عباس» (والتي سميت على اسم الخديوي الجديد)، قائلا: «لقد التقيت بالخديوي الراحل [توفيق] ووجدته يشعر بعميق الأسف للمصريين الذين تخلوا عن تعليمهم الجيد ومعارفهم الرفيعة، والذين تولوا المناصب العالية وبحجة الوقت لا يستطيعون السفر إلى الصعيد لزيارة الآثار، وقد أخبرني أن قليلين من المصريين قد طافوا بالبلاد، وذلك بينما نرى السائحين يأتون من أمريكا وأوروبا لزيارة هذه الآثار... لهذا ينبغي أن تعرفوا تاريخ أسلافكم لكي تستطيعوا أن تديروا أعمالكم وفق ما اقتطفتموه من مثالهم الطيب»[٦٢]. وكما احتج مدير الدار، إبراهيم مصطفى، بأن السياحة جزء مهم من التعليم لأنها تجعل الطلبة يرون الإبداعات المادية للماضي ولعلوم وثقافة وتقاليد من صنعوها. وبتعبير آخر: إنها تجعل الطلبة على صلة مباشرة بالتاريخ. ولهذه الأسباب، يرى إبراهيم مصطفى أن السياحة مكون أساسي للتقدم الحضاري: « السياحة أساس التقدم والعمران الذي حصل به الاجتماع وتواصل المخلوقات حتى ارتقت على سلم الرفاهية والترف»[٦٣]. لكن، يقول إبراهيم مصطفى إن المصريين لديهم مسئولية خاصة للبدء في رحلاتهم في بلادهم نفسها، ذلك أن واجب أي وطني مصري مخلص هو أن يصبح سائحا في مصر العليا[٦٤]. ويستعرض وصف الرحلة، فيكتب أن مؤلفي هذا الوصف قد أوضحوا ضرورة أن يكون السفر داخليا أولا في بلد المرء[٦٥]. ويكتب مصطفى أن طلبة دار العلوم سافروا إلى الجنوب «للاطلاع على ما خلفه لنا الأول من المآثر وتركوه من الأبنية الهائلة والنقوش المتقنة الوضع والرسوم المحكمة الصنع وما خبئوه لنا من الأسرار في هاتيك الآثار ومعلوم أن هذا القطر السعيد لعموم المصريين بمنزلة البيت للعائلة الواحدة ولا يحسن أن يجهل الإنسان ما في بيته أو يتقاعد عنه حتى يعلمه الأجنبي دونه»[٦٦]. فلدى طوافهم بمواقع جنوب مصر، سوف يكتسب طلبة إبراهيم خبرات مباشرة ويشكّلون علاقات بأماكن، وآثار، وفنون مصر القديمة. فالسياحة مكّنت الأفراد من عمل علاقة مع الثقافة المادية لمصر القديمة، ومن ادعاء ملكية هذه الثقافة – وبفعل ذلك، كانوا يتعهدون المشاعر الوطنية.

آثار قديمة، وذوات عصرية

تطلب علم التدريس الجديد ما هو أكثر من مجرد التعليم الموجود في الكتاب. كانت أقوى دروسه مقصودا بها خَلْق الهوية المصرية ذاتها. وهناك من الأسباب القوية ما

يدعو للاعتقاد بأن الجيل التالي من النخبة المصرية هو الذي قام بإدراج تلك الدروس. في المذكرات، وفي الروايات التعليمية في سنوات العقدين ١٩٢٠ و١٩٣٠، كانت تيمات العار والجهل، المعرفة والصحوة، ماضي مصر القديمة، والحداثة المصرية الناشئة، كل ذلك التقى معا لتشكيل ثقافة أدبية جديدة، يشار إليها عامة باسمها العربي «الفرعونية»[٦٧]. وكثير من هذه الأعمال تشكل أساسا لمجموع الأدبيات المصرية العربية الحديثة في عصر النهضة. وكما سوف نرى، أتاح علم التدريس الذي وصفناه في الصفحات السابقة رواية أدبية متماسكة وقوية لميلاد جديد كان شخصيا بقدر ما كان جمعيا.

كانت الجولة السياحية وما تقدمه من تعليم ضروريين للتشكيل الفكري لسلامة موسى (١٨٨٧-١٩٥٨)، والذي كانت رعايته للأدب ذي التيمة الفرعونية في سنوات العقد ١٩٣٠ هائلة، كما سنرى في الفصل التالي. كان سلامة موسى من الأقباط المصريين، وآمن بالاشتراكية التطورية أثناء دراسته بإنجلترا في السنوات الأولى من القرن العشرين، وترجم فريدريك نيتشه، وجورج برنارد شو، وأعمالا أخرى إلى العربية. وكان سلامة موسى من أهم أصحاب القلم في مصر أثناء سنوات العقدين ١٩٣٠ و١٩٤٠[٦٨]. وفي سيرته الذاتية، يروي موسى كيف أنه لدى عودته إلى مصر عام ١٩٠٩، بعد أن قضى سنة في فرنسا، زار وكالة سفريات توماس كوك في الإسكندرية وحجز مكانا في إحدى رحلاتها السياحية إلى الصعيد. ولأن شركة توماس كوك كانت كما ذكرنا تحتكر السفر بالسفن البخارية على النيل، لم يكن لدى المصريين الذين يريدون زيارة مصر العليا خيار سوى استخدام مراكبها. كانت الرحلة لحظة مهمة في قصة تعليم موسى، وكما يقول، أصبح تقديره للآثار الفرعونية أكثر من مجرد مسألة تذوق جيد: فقد ساعد كشرط مسبق وضروري في أن يصبح وطنيا مصريا معاصرا. يكتب موسى قائلا: «وكان الباعث المؤلم بل المخزي على هذه الرحلة [لرؤية مدن الصعيد] أني لم أكن ألقى أحدا في أوربا إلا وكان يفاجئني بالسؤال عن تاريخ الفراعنة الذين كنا نجهلهم تمام الجهل. لأن الإنجليز كانوا يشعرون أن هذا التاريخ الذي يشتعل مجدا وعظمة يجب ألا يعرفه أبناء الفراعنة في القرن العشرين لئلا يشتعل فيهم مثل هذا المجد أيضا فيطلبون الاستقلال»[٦٩]. هذه السلسلة من الأفكار المنطقية توسع من مجال النصوص السابقة. تبدأ رواية موسى باعتراف مخجل بأن مصر القديمة أصبحت تنتمي إلى أوروبا، على الأقل معنويا. هذا الاعتراف يولد رغبة في استعادة ذلك التراث المفقود. ولأن هذا التراث، في رواية موسى، ميراث شرعي، يَنشَأ إحساسٌ قويٌّ بالتطابق الذاتي مع الحضارة الفرعونية: معرفة تاريخ الماضي الفرعوني البعيد تصبح معادلة لمعرفة

الذات. ويولِّد هذا تحولا من الذات إلى المجتمع، والذي يمكن رؤيته في تغيير الضمير من «أنا» إلى «نحن». وبتعبير آخر، إن اكتشاف موسى للذات الفرعونية ينطوي ضمنا على أن تجربته الفرعونية الشخصية هي (أو ينبغي أن تكون) مطابقة لجيله، وهكذا فإن استعادة الذات معادلة لاستعادة المجتمع المصري. وأخيرا، يقود هذا الاكتشاف حتما إلى شعور بالوطنية في مقابل الاحتلال الإنجليزي. وقد يكون أبرز عنصر هنا هو السياق الذي يتطور فيه عامل الحث لدى موسى. فاهتمامه بمصر القديمة يظهر لأول مرة في سياق لقائه الكولونيالي بفرنسا، حيث سُئل عن مصر القديمة ولكنه لم يستطع الإجابة. وادعى موسى أن حافزه كان الشعور بالخجل، نتيجة جهله بالمعرفة الأوروبية. بل وينسب الجهل العام للمصريين إلى تخطيط القوى الكولونيالية. وأخيرا، هناك تلك المفارقة الواضحة: حتى وهو يقول إن الاستعمار الإنجليزي هو الذي حرمه من تحصيل العلم عن مصر القديمة، فهو يقوم برحلته في صحبة شركة إنجليزية للسياحة.

واتسعت هذه المشاعر أكثر في التجارب التي وصفها القومي المصري أحمد حسين. كان حزب أحمد حسين السياسي، مصر الفتاة، يستثمر بكثافة في فكرة إحياء أمجاد الأسرات المصرية القديمة[٧٠]. وتصف مذكراته كيف أنه في شبابه طاف بجنوب مصر عام ١٩٢٨، وهو يربط باستمرار عظمة الآثار بقدرة عامة المصريين، الفلاحين. ويرى حسين أنه لا غنىً عن تعليم وتدريس هذه الصلة، ولكنه يركز على حقيقة أنه، فيما عدا النخبة، فإن الصلة بين مصر القديمة والحديثة ليست واضحة ولا ترد ببال معظم المصريين. ويتحدث أحمد حسين إلى أبناء بلده بلهجة مؤكدة قائلا: «إن المصريين قد قطعوا كل الصلات التي تربطهم بهؤلاء الجدود فأخذوا يتحدثون عنهم ويشاهدون أعمالهم تماما كما يفعل السُوَّاح والأجانب... أستغفر الله، بل أقلّ تقديسا واحتراما مما يفعل السُوَّاح»[٧١]. وإدانته شديدة القوة حتى إنها تجعل من المصريين الذين يتجاهلون أو ينكرون العلاقة خائنين للأمة، وعوائق في طريق تقدمها: «وليس يميزنا إلا شيء واحد هو الذي يؤخرنا ويشقينا، وهو الذي يعذبنا ويذلنا... ذلك الشيء هو الجهل.. الجهل ببلادنا، الجهل بتاريخنا، الجهل بأنفسنا، الجهل بقدراتنا»[٧٢].

وتصف مذكرات أحمد حسين تحوله إلى التوجه الفرعوني، وهذا الانتقاد هام لفهم الكيفية التي يروي بها حدوث هذا التحول. وعلى نحوٍ ذي مغزى، يحدث تحوله الشخصي في العلاقة بالآثار والقطع الأثرية المصرية: الأشياء المحسوسة، أعمال الفرسك في المقابر، جدران المعابد وأعمدتها. هذه العملية (كما يصفها أحمد حسين) عفوية وحدسية لكنها غير مدربة. وهي تصل إلى الذروة عندما تزور مجموعته معبد الأقصر ليلا:

وكان كل ما يحيط بنا يبعث السحر في النفوس... فالقمر والسكون وهذه الجدران.. بل هذا المكان الذي وقفت في ظله يوما من الأيام عشرات الألوف من الناس تلتمس البركة وتدعو الله... هذا المكان الذي شاهد جيوش مصر الظافرة تروح وهي ممتلئة بالقوة والحماسة وتعود وهي تهزج أهازيج النصر... والذي شاهد ملوكا تجيء من آخر الدنيا مصفدة بالأغلال لتقدم خضوعها للإمبراطور المصري.. وأي كنوز تلك التي اجتازت عتبة هذه الأبواب يشع منها بريق الذهب فيملأ هذه الأرجاء ثروة وغنى... هذه هي البقعة التي وقفنا فيها حتى يجيء التصريح بالدخول، فإذا بأحاسيس قوية تغمر نفسي، وإذا بي أنطلق في ترتيل أناشيد رواية (مجد رمسيس)[٧٣]، تلك التي ألفها الأستاذ محمود مراد سنة ١٩٢٣. فصور بها مجد مصر الغابر، وأودعها كل أمل المصريين في مستقبل زاهر. فأخذت أهتف من الأعماق يصاحبني بعض الرفاق الذين يحفظون هذه الأناشيد:

سودي على رغم الزمن يا مصر يا نعم الوطن
دوسوا العدا يوم الردى لبوا الندا، كونوا فدا[٧٤].

وهذه العملية - أن تصبح الهوية الفرعونية هي الذات بالنسبة لأحمد حسين - تختص بعملية استحواذ مزدوجة: فهو يطالب بانتساب الآثار الفرعونية حوله إليه فقط بقدر ما تطالب تلك الآثار بانتسابه إليها. هذا الإحساس بالاستحواذ يتزايد عندما تدخل مجموعة حسين المعبد الجامع:

وقد كان دمي يجري حارا في عروقي إثر هذه الأناشيد، وكان قلبي يخفق لاجتيازي هذا الأثر العتيد والذي طالما حدثوني عنه... وكنت أريد أن ألتهم كل ما يحيط بي... وأن أحمله معي وأن أخبئه في طيات نفسي... اجتزنا هذه الدهاليز التي تصادف الإنسان أول ما تصادفه فوقفت وزملائي نعجب لهذه القدرة الخارقة التي رفعت هذه الجدران وسوت هذه الأعمدة التي تناطح السحاب... وقفنا بجانب هذه الأعمدة فإذا بالمكان يبلعنا ولا نكاد نشعر بوجودنا[٧٥].

وبعد أن وقفوا مذهولين من روعة المعبد، يستمر حسين قائلاً إنه فجأة وقف على صخرة، وفي مشهد ينبئ عن مستقبله كخطيب جماهيري، استخدم مثال الآثار لحث زملائه على إعادة بناء الأمة المصرية: «هذه العظمة التي تحيط بكم ليست غريبة عنكم... هؤلاء الذين شادوا كل ذلك قد أورثوكم عزمهم وقوتهم... ومصر التي حملت لواء الإنسانية في يوم من الأيام يجب أن تبعث من جديد كيما تعيد سيرتها الأولى...

وأخيرا يجب أن ننفض عنا غبار الخمول والكسل.. يجب أن نملأ أنفسنا إيمانا وعزما... يجب أن نتذرع بالشجاعة والقوة... يجب أن نعمل وأن نعمل حتى نبعث مصر بكل قوتها.. بكل جلالها.. وبكل عظمتها»[٧٦]. ويختتم أحمد حسين روايته عن معبد الأقصر بوصفه ميلاداً شخصياً جديداً يمكن أن يصبح مثالا لنهضة أمة: «لقد بعثت... لقد بعثت... وهكذا يجب أن يبعث كل شاب في مصر. لقد خلقت من جديد. وهكذا يجب أن يخلق كل شاب في مصر... لقد كنت أنظر إلى أعمدة الكرنك وآثاره، لا على اعتبار أنها آثار، بل كأنها شيء حي يتكلم. لقد وقفت أمام المسلة المرتفعة هناك، ووقفت أمام البركة وأمام مئات التماثيل المبعثرة هنا وهناك.. وقفت كأنما أتلقى الأوامر والتعليمات..»[٧٧]. هذه الفقرة تلقي مزيدا من الضوء على موضوع الاستحواذ المزدوج. فحكاية حسين تصور العلاقة بين الوطني والأثر القديم كشيء أكثر من مجرد ، علاقة بين كائن حي وشيء جامد. وبقدر ما تظل الأشياء موضع هذا الوصف في حالة حياة مثله مثل الكائن الحي الذي هو في علاقة معه، يرى حسين أن الإنسان والشيء يتواصلان بطريقة كاملة الدينامية والحيوية. وفي هذه المذكرات، كما في كتابات أخرى، لا تعد الثقافة المادية لمصر القديمة مجرد خلفية للأدب. بل إن الأشياء الأثرية نفسها قدمت دليلا ملموسا على الدعاوى الحضارية التي كان يقدمها المثقفون المصريون، أدلة ملموسة على أن المجتمع المتخيل لمصر ليس مجرد قصة حديثة.

لم تبرز صورة التجربة في المذكرات الفرعونية فقط، ولكن أيضا في الروايات. ومن هذه الروايات، رواية توفيق الحكيم ***عودة الروح***، التي تعتبر أقوى الروايات في عصرها حملا لرموز الحركة الفرعونية. تحكي الرواية قصة الثورة الشعبية لعام ١٩١٩ كما تُرى بعيني طفل صغير، محسن، الذي يتمزق في شعوره بهويته بين ولائه لوالده المصري، وهو من أصل ريفي متواضع، وأمه التركية الأرستقراطية. وفي جزء بالغ الثراء من الرواية، يعود محسن من الدراسة في العاصمة إلى بيت عائلته الريفي. وفور عودته، يجد نفسه مغتربا عن والديه المتشاحنين، ومع اعترافه بالميل إلى الفلاحين، يجد نفسه يتجول بينهم طوال الوقت مرتديا ملابس طبقة الأفندية الخاصة بالنخبة المدينية المتعلمة. وفي مشهد يجسد محاولات الرواية لتخيل تحالف طبيعي بين الطبقة الوسطى المدينية وأهل الريف، يتجول محسن خارجا في الحقول ويصل إلى كوخ بدائي. وبفضول، يختلس النظر داخل المسكن ويرى بقرة ترضع عجلها الصغير. يتعجب محسن عندما يرى طفلا صغيرا يدفع العجل، ويجاهد للوصول إلى ضرع البقرة. هذه الصورة الرعوية تدفع محسن نفسه نحو تحول مفاجئ في شخصيته:

> أعجب محسن بهذا المنظر وأحس إحساسات عميقة عظيمة. غير أن عقله لا يستطيع أن يزيد على مجرد الإحساس العميق شيئا. والإحساس هو علم الملائكة، كما أن المنطق العقلي علم الآدميين. لذلك إذا أريد ترجمة ما شعر به محسن إلى لغة العقل والمنطق، لظهر أنه كان يعجب في نفسه لذلك الاتحاد بين مخلوقين مختلفين، وصل بينهما الطهر والبراءة. .... كل ذلك - وإن جهله محسن بعقله الناشئ.. عقل طالب الكفاءة - فإنه كان يدركه بقلبه وبصيرته بغير أن يعلم. .... غير أن محسن استطاع أن يدرك بعقله شيئا واحدا. والفضل فيه لدرس التاريخ المصري القديم: ذكّره هذا المنظر فجأة دون أن تكون هناك مناسبة قوية بما طالعه عن عبادة قدماء المصريين للحيوانات، أو على الأقل لرمزهم للإله الواحد برموز من الحيوانات المختلفة[٧٨].

ومع إحساسه بالاغتراب، يجاهد محسن طوال الرواية باستخدام قدرته على الفهم دون أن يحس، وبأن يحس دون أن يفهم. وهو توتر يظل دون حل حتى، في النصف الثاني من الرواية، يظهر فجأة موضوع مصر القديمة. إن قدرة القدماء على توحيد الاختلافات الواضحة للعصر الحديث وعلى توحيد الشعور والفهم، هذه القدرة بالضبط هي ما تعنيه الفرعونية في بقية الرواية: «أليس أن المصريين القدماء كانوا يعلمون تلك الوحدة الكونية وذلك الاتحاد العام بين حلقات المخلوقات المختلفة؟ وأن رمزهم للإله بتمثال نصفه إنسان ونصف حيوان أليس دليل إدراكهم أن الكون إن هو إلا اتحاد؟ إنهم لم يزدروا الحيوان كما أن هذا الطفل لم يزدر العجل. فكما أنهم جعلوا الإله على صورة الرجل، فقد جعلوه أيضا على صورة الحيوان والطير والحشرات. أليست كل تلك المخلوقات من عمل الله؟ أوليس كل فعل ينم عن فاعله. وكل صناعة هي صورة لصانعها! فلم لا يكون الحيوان أيضا صورة للخالق أو إحدى صور الخالق كما أن الرجل كذلك! ... الشعور بالاندماج في الكون، أي بالاندماج في الله، هو شعور ذلك الطفل وذلك العجل الرضيعين، هو شعور الملائكة، وهو أيضا شعور ذلك الشعب العريق المصري القديم. .... أليس أن مصر الملائكية ذات القلب الطاهر ما برحت مصر؟ وأنها ورثت على ممر الأجيال عاطفة الاتحاد بدون أن تعلم...؟»[٧٩]. وسرعان ما يمرُّ محسن- بعد هذا المشهد – من قرية يسكنها فلاحون يعملون لأبيه، عندما يسمع أن بعض الجيران الحاقدين قد سمموا جاموسة، فيقترب. كانت القرية كلها حزينة لفقدان الحيوان وكأنه إنسان. وبعد أن ذبحوا الجاموسة، قسم الفلاحون اللحم ليشاركوا فيها. كان المشهد مهما لأنه جعل محسن يفكر في نفسه كجزء من أمة من الفلاحين المتجذرين بقوة في الماضي. وبالإضافة إلى ذلك، هذا التعرف الجديد على الهوية يأتي التعبير عنه في عودة الحياة بعد الموت:

> وعاد إلى نفسه ذلك الفرح النوراني، الذي لا يدرك كنهه، عاد إليه هذه المرة من الحزن، كما تعود الحياة من الموت. ما أعجبهم قوما! هؤلاء الفلاحون! أيوجد بعد في هذه الدنيا تضامن جميل كهذا التضامن! وعاطفة كعاطفة الاتحاد هذه! فتح محسن عينيه في فجر اليوم التالي.... فأحس في أعماقه لأول مرة جمال الحياة، وأدرك لأول مرة ذلك الروي المنتظم لمخلوقات الطبيعة وكائناتها الهادئة.. وتولد عنده شعور مبهم خفي.. بأن الخلود إن هو إلا امتداد لحظة كهذه اللحظة.. ولقد صدق شعور محسن الخفي هذا. ولو أنه أوتي مقدارا من العلم بتاريخ هذا الوادي أن سكانه الغابرين ما كانوا يعتقدون بجنة أخرى غير جنتهم تلك ولا بخلود آخر..... لأن الله لم يخلق جنة غير مصر[٨٠].

فإذا كانت لديه أية شكوك حول : إلى أيٍّ من والديه ينتمي؟ ، فقد تبددت ، فمنذ هذه النقطة فصاعدا يشعر أنه منحدر من أهل الريف، سليل قدماء المصريين، وبهذا فهو مصري حقا. وبهذا التحول، تصبح إشارات الرواية إلى أسطورة أوزوريس أكثر صراحة إلى حد ما، وشكل الإحياء يعبر عن تطابق هوية محسن مع هوية الفلاح المصري، استعادة نفسه الأصيلة، وثورة الأمة ضد الحكم الاستعماري[٨١].

وهنا، يتحول مسار النص، محولا هذا التعيين الحدسي للهوية مع الماضي الفرعوني إلى وعي بالذات. لا يكتمل الشعور الوطني بالاتحاد مع الماضي الفرعوني حتى يصبح معروفا بصورة صريحة. وعند هذه النقطة من القص، يستضيف والدا محسن مفتشا إنجليزيا وأثريا فرنسيا بينما أخذ محسن درسا في التاريخ وأهمية مصر القديمة. يبدأ المشهد أثناء فترة الاسترخاء بعد الغداء، عندما ينتقد الخبير الفرنسي شخص الإنجليزي الكولونيالي لأنه لا يحترم الفلاحين المصريين بالقدر الذي يستحقونه: «جهلاء! إن هؤلاء الجهلاء يا مستر بلاك أعلم منا... بل حقيقة تجهلها أوروبا للأسف.. نعم إن هذا الشعب الذي نحسبه جاهلا ليعلم أشياء كثيرة. ولكنه يعلمها بقلبه لا بعقله. إن الحكمة العليا في دمه ولا يعلم. والقوة في نفسه ولا يعلم. هذا شعب قديم. جِئْ بفلاح من هؤلاء وأَخْرِجْ قلبه تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة، من تجارب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدري...»[٨٢].والمفارقة تامة لا لبس فيها. وفي قصة عن كيف أصبح المصريون على وعي بحقيقة أنفسهم ، وعلى وعي بالروح القديمة لمصر ، وبهذا الوعي، يثورون ضد قمع الحكم الاستعماري، نجد أن خبير المصريات الفرنسي هو الذي يضع أمام بطل الرواية الخطوط التي تصل بين النقاط المتفرقة. فالخبير الأثري الأوروبي يصبح الشخصية المركزية في بيان فكرة وجود العلاقة مع الماضي في اللاوعي، قوة مدفونة في تطابق الهوية مع مصر القديمة: «نعم هو يجهل ذلك. ولكن هناك لحظات

حرجة.. تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجارب.. فتسعفه وهو لا يعلم من أين جاءته. هذا ما يفسر لنا نحن الأوروبيين تلك اللحظات من التاريخ التي نرى فيها مصر تطفر طفرة مدهشة في قليل من الوقت.. وتأتي بأعمال عجاب في طرفة عين. .... لا تظن يا مستر بلاك أن هذه الآلاف من السنين التي هي ماضي مصر قد انطوت كالحلم ولم تترك أثرا في هؤلاء الأحفاد..»[٨٣]. ومقولة أن المصري «يجهل ذلك» تعطي إلحاحا لفكرة إضفاء الوضوح على ما هو كامن ومستتر الآن. وفيما بعد، يضيف خبير المصريات الفرنسي أن المصريين: «لا يعلمون ما عندهم من كنوز»[٨٤]. والاعتبار التفسيري للشخصيات الأوروبية في هذه الفقرة ذو مغزى، ويطفو على السطح من خلال التوجه الفرعوني في الأدب. ورغم التوكيد الواضح على التفوق العلمي الأوروبي، فإن هذا الأدب يضع فرقا جوهريا بين النوعية السطحية لمعرفتهم عن مصر القديمة، والمعرفة الأعمق بمصر القديمة التي لا يمكن أن يخبرها بشكل مباشر سوى المصريين المحدثين. تقدم رواية توفيق الحكيم شخصيتين كولونياليتين في مناقشة للاحتمالات الممكنة لو فقط تذكر المصريون المحدثون ماضيهم البعيد: كيف سيستعيدون إرث أرضهم ويقومون بتحديثه وزيادة طاقاته المنتجة؟! . وبينما يستمع محسن وتستمر مجموعات من الفلاحين في العمل خارج النافذة، يقول الأثري الفرنسي للمسئول البريطاني:

> إن الجوهر باق دائما، إن هؤلاء الفلاحين الذين يغنُّون من قلب واحد.. المتعددين الذين تجمعهم العاطفة والإيمان في واحد.. ما زالوا يعون بقلوبهم ولا يعلمون تلك العبارة التي كان أجدادهم يندبون بها موتاهم في الجنائز: عندما يصير الوقت خلودا سنراك من جديد، لأنك صائر إلى هناك، حيث الكل في واحد. .... وها هم اليوم، الفلاحون الأحفاد من جديد.. يذكرون في أعماق قلوبهم أن الكل في واحد.. ... ومع ذلك فلو ذكرت أن هذه العواطف هي التي شيدت الأهرام لزال عجبك، وإلا فكيف كنت تريد أن يبني هذا الشعب بناء كهذا إن لم يكن هذا الشعب كله قد تحول في وقت ما إلى كتلة آدمية واحدة تستعذب الألم في سبيل واحد..... أجل يا مستر بلاك! لا تستهن بهذا الشعب المسكين اليوم، إن القوة كامنة فيه..... لا تعجب لهذا الشعب المتماسك المتجانس المستعذب، والمستعد للتضحية إذا أتى بمعجزة أخرى غير الأهرام...»[٨٥].

بعد ذلك يعود محسن للدراسة في القاهرة، وهو الآن لا يعلم فقط ما هي الوطنية، ولكنه يشعر بها، وينضم إلى الثورة عندما تندلع. والثورة في الرواية موجهة إلى تلك التأكيدات عن مصر القديمة: المثال الفرعوني يمثل الروح الخالدة للمصري وتظل مصدرا دائما للقوة الوطنية، حتى تحت الحكم الاستعماري.

ولا يمكن إنكار أن رواية توفيق الحكيم لا تعرف ماذا تفعل فيما يخص الدور الكولونيالي والتوسطي الذي لعبه الأوروبيون. فالأوروبيون لهم دور يفصل بين المصريين المحدثين وماضيهم القديم، وأيضا يصل بينهما. كان المثقفون المصريون في القرن العشرين، مثلما كان المثقفون المصريون من أبناء القرن التاسع عشر، يحاولون التفاهم مع الماضي، وبنفس القدر كانت تواجههم الهيمنة الأوروبية على حقل المصريات. ولم يكن أمام المتحمسين للتوجه الفرعوني والقوميين بالمثل إلا قراءة النصوص التي ألفها الغربيون، والقيام بجولات في بلادهم عبر شبكات نقل أوروبية، والدراسة تحت إشراف المصرولوجيين الأوروبيين. وكان المصرولوجيون الأروبيون دلالة على الحكم الاستعماري بنفس القدر الذي كانوا به مدخلا إلى اكتشاف المصريين المحدثين لأنفسهم، وللتنوير، والثورة. ومع ذلك، لو كان من الممكن لأناس مثل كرومر استخدام دروس علم المصريات لاستعمار مصر، فقد كان من الممكن أيضا أن تتحول تلك الدروس في أيدي الوطنيين إلى نضال ضد الحكم الاستعماري.

ومنذ أواسط القرن التاسع عشر، كان خطاب المصريات حول العصور الفرعونية قد مكَّن الأثريين الأوروبيين وأمناء المتاحف والإداريين وبعض السائحين من الإدلاء بتصريحات علمية عن مصر القديمة، وهي تصريحات كانت أيضا تطالب بمصر الحديثة. وفي ذلك الوقت، عندما بدأت النخب المصرية تأخذ هذا الخطاب بعمق وجدية، أصبح لغة قوية للتعبير عن إحساس جديد بالهوية المصرية، يجمع الخبرات والتطلعات التي كانت في جوهرها شخصية وجمعية. ولا مفر من مفارقات عملية الترجمة الثقافية التي أتاحت لنفس المجموعة من الآثار، والروايات، والصور أن تعني تلك الأشياء المختلفة لفاعلين مختلفين: كانت مصر الفرعونية مصدرا للنضال ضد التعدي الاستعماري بقدر ما كانت لتبرير شرعيته. وفي أعمال الطهطاوي وعلي مبارك، كانت الفرعونية الثقافية مركزية لرد فعل المصريين على تنامي القوى الأوروبية في الشرق الأوسط، حتى قبل الحكم الكولونيالي المباشر. وفي السيرة الذاتية والأدب القصصي للمثقفين القوميين، والتي تنامت أثناء الاحتلال الإنجليزي لمصر (١٨٨٢-١٩٥٦)، امتدت أهمية مصر القديمة أكثر حتى من ذلك: أصبحت معرفة مصر القديمة والشعور بها من الأمور الحاسمة للتحرر القومي.

وقد هيمن موضوع الإحياء، والذي كان مستلهما جزئيا من أسطورة أوزوريس، على التوجه الفرعوني في الثقافة الأدبية والسياسية. لكن هذا الموضوع تكرر داخل ثقافة النهضة، وأشار التوجه الفرعوني إلى جزء واحد فقط من الماضي الكلاسيكي، والذي

كان يمكن إحياؤه. وصحيح أن ذوي التوجهات العصرية في الاجتماع والثقافة في تلك الفترة حاولوا إحياء أجزاء أخرى من الماضي، كانت تختلف في توجهاتها بين التاريخ الإسلامي أو القبطي أو العربي أو العثماني. وفي السنوات الأولى من القرن العشرين، كانت هناك مجموعة متنوعة من المنظومات الرمزية الثقافية - السياسية التي يمكن أن يستمد منها المثقفون المصريون صورا ملهمة. كانت هناك صور للحضارة الإسلامية التي تأسست واستقرت محليا في مساجد الأحياء وفي الطرق الصوفية المنتشرة . وكان التراث الإسلامي واسع الانتشار في المنطقة، كما في المجادلات الصحفية حول تعبير «الأمة» أو «الخلافة». وفي تلك الفترة كانت فكرة الوطن العربي الواحد متداولة على نطاق واسع في الشام وإلى الشرق العربي، في البداية لمعارضة الحكم العثماني، وفيما بعد للنضال ضد الهيمنة الفرنسية والبريطانية.

وكأيديولوجية، اختلف التوجه الفرعوني عن الأيديولوجيات الأخرى في أنه كان يقوم على صور للمنطقة والحضارة مادية وتجريدية في ذات الوقت، مألوفة وبعيدة معا. والواقع أن بُعدها في حد ذاته عن الفترة المعاصرة جعلها شديدة المرونة. أتاح الماضي الفرعوني صورة للقومية المصرية التي تجاوزت ووفقت بين الخلافات الطبقية والإقليمية القائمة، وخاصة الخلافات الطائفية. فلم يكن من المدهش أن أنصار القومية المصرية المبكرين رحبوا بالتوجه الفرعوني. كانت الآثار حاضرة بشكل لا يمكن إنكاره في الريف المصري، ووجودها البادي للعيان محليا في كل مكان أعطى الماضي الفرعوني إحساسا بالوجود الملموس والألفة. وأيضا، على عكس الأفكار الإسلامية والعربية عن المجتمع، كانت الفرعونية متأصلة بالكامل في وادي النيل، وقاصرة عليه. الأمر الذي أتاح وجود أفكار قومية إقليمية مختلفة في مصر – صورة للمجتمع المصري متجذرة في أرض مصر. وفضلا عن هذا، كانت الفرعونية مرنة بما يكفي لتمثيل خصوصية الأراضي المصرية المحلية، بينما كانت عامة بما يكفي لتجاوز الشقاقات الاجتماعية الفعلية داخل هذه الأراضي. كانت هذه الصورة المرئية محليا، مجتمعة مع المسافة الإستراتيجية بينها وبين تنافرات المجتمع المعاصر، هي التي جعلت التوجه الفرعوني شديد القوة لهذا الجيل من المثقفين المصريين.

ولا يوجد خط مباشر يصل بين دراسات الطهطاوي في باريس ورواية توفيق الحكيم، حيث يفصل بينهما قرن من الزمان. لكن موضوع الإحياء القومي من خلال تقدير للماضي يتسم بالثقافة والوعي، والذي دافع عنه في الأصل الطهطاوي وعلي مبارك، ثم تحول على أيدي جيل تال، ظل في الأساس كما هو. ولكن، إذ تغير مصدر ما

كان يعتبر تعليما وعلما رسميا ؛ تَغيّر أيضا ما يعنيه تعبير «مثقف». ففيما يتعلق بالجيل الأول من المفكرين المصريين الذين يواجهون الغرب أثناء الفترة الاستعمارية، كان هذا يعني عمل توليفة من البحث الإسلامي – العربي عن الماضي القديم مع المعارف والعلوم الأوروبية. وبالنسبة للأجيال التالية، كان يعني بشكل متزايد تجاهل الأول مع تشرب المزيد والمزيد من الأخير. ومع هذا التغير في المعرفة، جاءت أفكار متغيرة حول ماذا يعني التقدير. وبحلول أوائل القرن العشرين ، عندما بدأ المؤلفون يصرون على أن الوطنيين المصريين يضفون الصفة الذاتية على المعرفة التي يتعلمونها عن الماضي الفرعوني، كانت فكرة التقدير أيضا تتغير، وتأخذ نغمة شخصية تتصل غالبا



شكل ٣: أبو نظارة زرقاء ٣: ١١ (٣٠ مايو ١٨٧٩). ويقول العنوان الفرنسي: «بعد أن باع محاصيل سبع سنوات سمان في المستقبل، يقيم الفرعون مزادا على الأهرامات». ويقول السطر المكتوب بالعامية المصرية: فرعون يصيح قائلا: كانتو مزاد يا سواحين يا محبين الأنتيكات، أبو الهول وأحجار الهرمات، البيع بالنقد والعملة جنيهات، جنيهات خالية من النحاس، ألا أونو، ألا دوّه، يا الله... زودوا يا ناس!!!

بمشاعر العار. وكانت القوة البلاغية لخطاب وطريقة التعليم المرتبطة بالشعور بالعار تكمن في قدرتها على تحدي وتحويل الأحكام المعنوية السلبية إلى معرفة إيجابية بالذات. والحق أن موضوع الإحياء كان قائما على فهم أن التعليم سوف يحوّل الجهل المصري إلى تنوير، والتخلف إلى تطوير، والركود إلى ديناميكية، والضعف إلى قوة، وهكذا. وبهذه الطريقة، كان تعلم كيف نقدِّر آثار الماضي البعيد يعادل تعلم كيف يتعرف الإنسان إلى حقيقة نفسه ومجتمعه، وإعادة امتلاك الماضي كان أيضا إعادة امتلاك للحاضر. ولكل هذه الأسباب، كان من المغري رؤية نهضة التوجه الفرعوني في أصول فكرها وأسبابها الخاصة، أي كرواية غير معقدة للتنوير التدريجي يصل إلى الذروة بالتحرر القومي. وكما سوف نرى في الفصول التالية، هذه الرؤية أولية للغاية، حيث إن أصول وأسباب الفرعونية كانت أكثر تناقضا وإثارة للخلاف مما يحاول هذا التقديم الأولي أن يضفيه عليها.

اثنان من الفراعنة

في عدد لا يُحصى من الرسوم الكاريكاتورية، والمشاهد القصصية، والمحاورات، قام يعقوب صنّوع، المصري اليهودي من أصل إيطالي، بالسخرية من إسماعيل للعب دور الفرعون، وذلك على صفحات جريدته المشهورة بالعامية المصرية، ***أبو نظارة***. وكانت الأوصاف التي ظهرت في أواخر العقد ١٨٧٠ تخلو تماما من الإطراء، قاسية، ومضحكة للغاية، تسخر بمرح من طغيان حكام مصر الأتراك الجراكسة، ومن نزواتهم، وعدم شرعيتهم، وكذلك من الزعم بأنهم لا يعرفون دينهم. كيف تكونت وتشكلت تلك الصور الخاصة بالفرعون، والتي تتصل بالروايات القرآنية أكثر مما تتعلق بالمكتشفات الأثرية للمصريات ؟ الإجابة على هذا السؤال تتعلق بجذر الحكم الكولونيالي في مصر: بينما تمسك مفكرون شعبيون مثل صنّوع بمظالم النظام الاستعماري الناشئ ، وجدوا إلهاما في تلك التقاليد الخاصة بصورة مصر القديمة التي بدأ التعليم العصري يمحو أثرها.

كانت المشروعات التنموية لحكام مصر في القرن التاسع عشر مكلفة للغاية. وبحلول ١٨٧٦، بينما بدأ الخديوي إسماعيل يتخلف عن سداد ديونه، كانت بريطانيا وفرنسا قد أسستا - لحماية مصالحهما - لجنة الدَّينِ العام، والتي كانت تشرف بشكل متزايد على أجزاء متعاظمة من الاقتصاد المصري. وكان فقدان الاستقلال الاقتصادي كفيلا بخلق تداعيات سياسية خطيرة ، وفي ١٨٧٩، أجبرت اللجنة إسماعيل على التنازل عن الحكم، ونصبت مكانه توفيق، الذي رأت الدولتان العظميان أن قلة خبرته سوف تلعب دورا طيبا لصالحهما أثناء المفاوضات العاصفة على الموارد المالية المصرية. وبدلا من حل أزمة مصر الاقتصادية والسياسية ، لم يؤدِّ اعتلاء توفيق للعرش إلا إلى تكثيف حدة الاستياء الذي شعر به المصريون. ولم يوجهوا غضبهم فقط إلى الأوروبيين لموقفهم العدواني في الاقتصاد المصري، لكنهم أيضا اعترضوا على النخب التركية الجركسية التي أدت بإنفاقها الباذخ إلى خلق أزمة الديون. ولم يفد في شيء أن نفس تلك النخب أظهرت استعدادا كبيرا للتضحية باستقلال مصر في سبيل الاحتفاظ بامتيازاتهم على عامة الشعب المصري العربي. في ١٨٨١، أصبح من العسير معالجة قضايا النفوذ الأجنبي المفرط وشرعية حكم توفيق. وفي الجيش، ثار غيظ الضبّاط الصغار المصريين على

مسودة قانون تحفظ الرتب العليا في الجيش للنخبة التركية الجركسية. وتحت قيادة ضابط مصري صغير من أصل ريفي، هو العقيد أحمد عرابي، تقدم الضباط المصريون إلى توفيق بعريضة يعلنون بها احتجاجهم. وكان رد توفيق هو الأمر بالقبض عليهم. وعندما قامت قوات عرابي بإنقاذه وزملائه من المعسكر الذي احتجزوا فيه، كانت الثورة في الطريق إلى صفوف الجيش. وبانضمام آخرين إلى ثورة عرابي، ومن ضمنهم الأعيان المصريون، والدستوريون، والنخب العثمانية المستاءة، والفلاحون، اتسعت المطالب: أولاً تمثيل في الحكومة ، ثم دستور.

كانت الحالة في نظر الدول التي تدين مصر لها منذرة بالسوء. وليس من المدهش معارضة كل من فرنسا وبريطانيا على السواء للحكومة الجديدة. وبالمثل، ثار خوف القوى الأوروبية من أن تضع مطالب الإصلاحيين نهاية للنظام الخارج عن الصلاحية المعروف بنظام الامتيازات الأجنبية، والذي كان يمنح المواطنين الأوروبيين امتيازات خاصة في عجلة الاقتصاد المصري الحر. ومع ازدياد قوة الوطنيين، ازداد قلق البريطانيين والفرنسيين. وإذ رأى توفيق سلطته تضعف، تحول أكثر وأكثر إلى السفيرين البريطاني والفرنسي بطلب المساعدة. وفي ١٨٨٢، عندما بدأ الأمر يبدو مجرد مسألة وقت قبل أن يتمكن المجلس من تنحية توفيق، بدأ البريطانيون والفرنسيون يتحركون بوضوح أكثر لتأييده. وبعد أن رست السفن الحربية البريطانية في ميناء الإسكندرية في استعراض للقوة، اندلعت أعمال الشغب بين المصريين والأجانب في المدينة. ورد البريطانيون بضرب المدينة بالقنابل، وتدمير الكثير منها. ونزلت القوات البريطانية بدعوة من توفيق. وخلال أسابيع كانوا قد هزموا الجيش المصري واعتقلوا عرابي وأعضاء الحكومة الوطنية الآخرين. وسقطت مصر تحت الاحتلال البريطاني.

وبكل المقاييس، كان صنوع هو أقوى الصحفيين تعبيرا عن تأييده لحكومة عرابي[١]. كان صنوع ناشرا، وساخرا، وكاتبا قصصيا، ويرجع إليه فضل صياغة الشعار الوطني لذلك العصر: مصر للمصريين[٢]. وطوال تلك الفترة، تحدث صنوع بحرية وحماس ضد التعسف والجور اللذين يتسم بهما نظام التمويل الدولي مما أدى إلى خلق أزمة الدين المصري : من الممارسات الربوية لمؤسسات التمويل الأوروبية إلى الزمر الأجنبية السياسية والعسكرية التي فرضت سيطرة البنوك. وكان يتذمر من فساد النخب

المحلية وافتقاد الأعيان للكفاءة، وكيف أجبر الفلاحون على تحمل الأعباء الاقتصادية والاجتماعية لخطط الباشا التنموية المفلسة. وفي وقت ما، كان إسماعيل باشا راعيا لصنوع. لكن عندما تكاثفت أزمة الدَّين، ازدادت لهجة الجرأة والحدة في انتقاد صنوع للحاكم. ومن بين الأشكال العديدة التي اتخذها انتقاده، اعتمد صنوع على الصور الفرعونية في النضال الذي خاض غماره على صفحات ***أبو نظارة***.

وعندما أغلق الخديوي إسماعيل جريدة *أبو نظارة*، انتقل صنوع إلى باريس. وهناك استمر في نشر الجريدة ، بعد تغيير اسمها ومظهرها غالبا لخداع المراقبين وضباط الجمارك. وبعد نهاية ثورة عرابي، أصبحت مطبعته مكان لقاء منتظم للمنفيين الآخرين من مصر ، من محمد عبده، إلى جمال الدين الأفغاني. ورغم أن جريدة أبو نظارة كانت ممنوعة، فقد كانت نسخ منها تأتي مهربة إلى مصر ، حيث كانت شديدة الانتشار والشعبية خاصة بين المصريين الذين أيدوا ثورة عرابي. وعندما عُزل إسماعيل عن الحكم وأرسل إلى المنفى في ١٨٧٩، احتفلت جريدة أبو نظارة بفكاهة بارعة بسقوط الطاغية، الفرعون العصري. وفي حوار قصصي طويل نُشر على صفحات إحدى الصحف التي أصدرها أبو نظارة كمثيلة لهذه الجريدة، يبعث صنوع إلى الحياة محمد علي باشا، الذي رُوِّعَ بحالة مصر تحت حكم إسماعيل. فيقدمه للمحاكمة. ويهتف المدعي العام، والذي مثل في شخص أبو نظارة، قائلا: «إسماعيل! إسماعيل!... أنت دمرت مصر وأفقرت أهلها. أيها الكذاب الأشر! .. أيها المنافق الأثيم! لم أنس عباراتك وأنت ترتقي عرش محمد علي الكبير، قلت بالحرف الواحد: '... سأفتح عيون شعبي على نور الحضارة! ... في ظل حكمي، ستصبح مصر أسعد مما كانت على عهد الفراعنة، وأعظم مما كانت على عهد البطالسة!'... ولكن، وا أسفاه، كنت تخدعنا. ثم خنتنا بعد ذلك. وأخيرا قتلتنا!»[٣]. ويرد إسماعيل على الاتهام: «أنا طورت الزراعة... وشققت القنوات... واستوردت الآلات... أنا طبقت الشعار الفرنسي الذي يقول: الحرية والمساواة والأخوة!» وهنا يتقدم «العلماء» ليرفعوا قضيتهم ضد إسماعيل: «أفحم إسماعيل الخائن! لعنة الله على إسماعيل!» ويحاكم توفيق بالمثل، ويقال له: «كما أن فرعون وهامان لقيا عقابهما في الدنيا، فكذلك أنت وأبوك ستلقيان عقابكما في الدنيا قبل الآخرة». وعند هذه النقطة في القصة، يحدث ما يلي: «وتقدم ستةُ فلاحين أشداءُ قابضون على السياط، وسحبوا الطاغيتين على وجهيهما في الطين، كما كان يفعل زبانيتهما بشيوخ البلد أمام

القرويين ، ثم قيدوا أرجلهما النجسة في الفلكة، وانهالوا عليهما بمائة جلدة لكل منهما ، ثم أُطعِما السُم، وأُغرقا في النيل[٤].

لم يكن إسماعيل وتوفيق هما الحاكمين الوحيدين اللذين أُطلق عليهما لقب فرعون في مصر الحديثة. فهذه الصورة المصرية القديمة للطغيان استُحضرت مرة أخرى بعد سنوات قليلة للإشارة إلى إيفلين بارينج (والذي عُرف فيما بعد باسم اللورد كرومر)، الرئيس السابق للجنة التي حكمت مصر منذ بداية الاحتلال البريطاني. حكم كرومر مصر لمدة ربع قرن، واستقال أثناء الانهيار الاقتصادي لعام ١٩٠٧، بعد أشهر قليلة من حادثة ومحاكمة دنشواي، والتي حوكم فيها عدد من المصريين محاكمة غير عادلة، وأعدموا ظلما[٥]. وبالنسبة للمصريين (ولكثيرين آخرين) جسّد الحادث الظلم والإهمال الفادح لعقود من الحكم البريطاني، وسَرَّهم أن يروا كرومر يرحل. ومن ناحيته، لم يعتذر كرومر، واعتبر رحيله مناسبة ليتشدق عن تراث الحكم البريطاني. ومهنئا إنجلترا بأعمالها الطيبة التي فعلتها من أجل مصر، اختتم كرومر بأن مصر لا تزال غير مستعدة لحكم نفسها، مكررا نفس موضوع الركود والضعف اللذين تعاني منهما مصر الحديثة والذي يظهر في كل كتاباته: «هل يستطيع أي رجل عاقل أن يصدق أن بلدا كانت لقرون سابقة معرضة لأسوأ أشكال الحكم الخاطئ على أيدي حكامه، من الفراعنة إلى الباشوات، والذي ليس لديه - ومنذ عشر سنوات فقط - سوى ٩,٥ بالمائة من رجاله و٣ بالمائة من نسائه يستطيعون القراءة والكتابة، هل يصدق أحد أن مثل هذا البلد قادر على القفز فجأة إلى وضع يمكنه من التمتع بحقوق الاستقلال التام؟»[٦]. وفي خطاب وداع في دار الأوبرا بالقاهرة في مايو ١٩٠٧، هاجم كرومر حكام مصر في القرن التاسع عشر، من محمد علي حتى إسماعيل باشا. وجلس الجمهور، الذي كان يضم الكثير من الأعيان المصريين، في صمت. وأدى هذا الخطاب الهجومي إلى غضب شديد لدى عدد من المصريين فانبروا للرد على كرومر. وبعد أيام قليلة من الخطاب، نشر الشاعر المصري أحمد شوقي هذه السطور، التي تظل ضمن أروع الشعر العربي في مرحلة الكلاسيكية الجديدة:

أيــامُـكـم أم عـهـد إسـمـاعـيـلا ... أم أنـت فـرعـون يـسوس النيلا؟

أم حـاكـمٌ فـي أرضِ مـصـرَ بأمره ... لا سـائـلا أبـدا ولا مـسـئـولا؟

يـا مـالـكـا رِقَّ الـرقـابِ ببأسه ... هـلا اتـخـذتَ إلـى الـقـلـوب سبيلا؟

لـمـا رحـلـتَ عـن الـبـلاد تشهَّدت ... فـكـأنـك الـداءُ الـعـيـاءُ رحـيـلا[٧].

ورغم أن هجوم شوقي على كرومر واضح ، فإن استشهاده بالفرعون ينطوي على بعض التعقيد. ففي البيت الأول من القصيدة، يسأل شوقي إن كانت اللحظة الحاضرة لمصر تعود إلى كرومر أو إسماعيل باشا، أو فرعون قبلهما. ويبدو أن شوقي يسرد قائمة بالطغاة ويضع من بينها شخص الفرعون. وبهذا المعنى، تثير القصيدة شخصية الفرعون القديم لانتقاد طغيان كرومر في الحاضر: فمثل الفرعون، وضع نفسه كصاحب سلطة مطلقة ؛ ومثل الفرعون، يحكم النائب الكولونيالي بالقوة والعنف، ويستمر شوقي قائلاً:

أنـــذرتـــنـــا رقًّـــا يـــدوم وذلـــةً	تـبـقـى وحـــالا لا تـــرى تـحـويـلا
أحـسـبـت أن الله دونـــكَ قـــدرة؟	لا يـمـلـك الـتـغـيـيـر والـتـبـديـلا ؟!
الله يـحـكـم فـي الـمـلـوك ولـم تكن	دُوَلٌ تـنـازعـه الـقـوى لـتـدولا
فـرعـونُ قبلك كـانْ أعـظـمَ سطوةً	وأعـــزُّ بـيـن الـعـالـمـين قـبـيـلا(٨).

وهنا، مرة أخرى، الموضوع هو طغيان كرومر وظلمه. لا التباس في اتهامه للحاكم البريطاني بأنه حاول - مثل الفرعون - أن يضع نفسه في مكانة الرب. لكن شوقي يوضح فرقا: فبينما طغيان كرومر يمكن أن يشبه طغيان فرعون، فإن مدى قدرته أقصر كثيرا. وهكذا فإن تصوير شوقي ليس مجرد استشهاد بصورة متلقاة – «الفرعون الطاغية» – لكنه يعيد إبداعها في تعبير شعري حي. والفرعون هنا يمثل الاستبداد المطلق للنائب البريطاني، بينما يؤكد أيضا على تفوق ماضي مصر القديمة على حاضرها الكولونيالي.

ورغم أن التوجه الفرعوني السائد في الأدب كان يتخيل حكام مصر القديمة دائما يميلون إلى الخير، كان هناك آخرون لتذكير مصر بالجوانب الأقل قبولا لحياة المصري القديم. وقد تكرر ذكر شخصية الفرعون الطاغية في لحظات هامة في التاريخ المصري الحديث، للإشارة إلى حكام أساءوا استخدام السلطة التي كانت بأيديهم، أو فشلوا في استخدامها للخير والصالح العام. وكما تصور قصيدة شوقي ؛ فإن الإشارة المعاصرة إلى الفرعون ليست مجرد استشهاد بتقليد قديم جدا ، ولكنها شيء جديد. وفي نفس الوقت، كان بقاء التصوير التقليدي السلبي للفرعون يدل على توتر دائم داخل التقدير المعاصر للماضي القديم.

الفصل الرابع
اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون
علم الآثار، السياسة، الأدب

هذا العمل الذي انهمكت فيه، وأنجزته، لم يكن من أجل الكسب، ولكن هدفي كان صالح العلم. لقد كان من نتائج اكتشاف مقبرة [توت عنخ آمون] فوائد عظيمة لمصر، ولمصلحة الآثار المصرية على وجه الخصوص. كما كان من نتائجه أيضا حقوق لمصلحة الإيرل كارنارفون، مبدع هذه الفوائد.

هوارد كارتر، *The Tomb of Tut-Ankh-Amen*

أي مليكي المستقل:

سينقلونك إلى "المتحف"، في جوار قشلاق قصر النيل. إمعانا في إهانتك، وغلوا في إيذائك، لتطل أيها الملك المستقل على وطنك المحتل! ولتشاهد أيها الملك الحر شعبك المستعبد، ولتعلم أن الذين نبشوا قبرك يحفرون الآن القبر لأمتك.

فكري أباظة، "إلى توت عنخ آمون" الأهرام، ٢٠ فبراير ١٩٢٤

في خريف عام ١٩٢٢، قام عالم الآثار البريطاني هوارد كارتر، في موسمه السابع للبحث عن الآثار، بتركيز بحثه بالقرب من الموقع الذي بحث فيه بلزوني قبل قرن من ذلك التاريخ. وأثناء البحث المدقق في المنطقة، عثر العمال المصريون على المدخل إلى مقبرة مجهولة كانت قد دُفنت تحت أنقاض تكدست خلال قرن من الحفر والتنقيب المكثف. وفي روايته المشهورة عن الكشف، وصف كارتر اللحظة الدراماتيكية التي ثقب فيها هو وفريقه من الحفارين الحائط الذي يفصل الممر الموصل إلى المقبرة والغرفة الأمامية المؤدية إليها - والتي سرعان ما سوف يكتشفون أنها مقبرة توت عنخ آمون:

في البداية لم أستطع أن أرى شيئا، كان الهواء الساخن الهارب من الحجرة يتسبب في اضطراب لهب الشمعة، ولكن سرعان ما بدأت عيناي في التعود على الضوء الخافت، وبدأت تفاصيل الحجرة تظهر

> تدريجيا ببطء وسط العتمة، حيوانات غريبة، تماثيل، وذهب - بريق الذهب في كل مكان. للحظة - بدت كأنها دهر للآخرين الواقفين حولي – أصابني الذهول بالخرس، ولما كان اللورد كارنارفون غير قادر على تحمل الإثارة، فقد سألني بقلق: «هل ترى أي شيء؟» كان كل ما استطعت أن أتفوه به هو: «نعم، أشياء مدهشة»[١].

أشياء مدهشة. كان هذا التصريح القاصر الشهير لكارتر أكثر تعقيدا مما يبدو للوهلة الأولى. فهو من ناحية، يصور الإحساس بوقوع معجزة، واعترافا بأهمية الكشف الذي حققه لتوه. ومن الناحية الأخرى، يعبر عن عجز كارتر عن فهم الأشياء الموجودة أمام عينيه. هذا الوصف الخجول المعبر عن الدهشة - والمهم، رغم أنه حتى تلك اللحظة لم يكن مفهوما - جاء وضعه في نهاية أحد الفصول بحيث يخدم إلى أقصى حد التوتر الدراماتيكي لسرد كارتر. وهو يعترف بذلك إلى حد بعيد في الصفحات اللاحقة.

ومن الكلمتين تبدو كلمة «مدهشة» الأكثر أهمية للوهلة الأولى، لأنها ترجع صدى التراث الأدبي الطويل عن عجائب وغرائب مصر القديمة. ومثل الآخرين الذين كتبوا في هذا التراث، يسهب كارتر في تعبيره عن الإحساس باللحظة في مشهد الاكتشاف. وفي مجموعة من الفقرات المبتهجة حول الفكرة الرئيسية للاكتشاف المدهش، يصف كارتر كيف بدا الوقت نفسه يتقهقر في عقل الأثري الذي قام بالتنقيب:

> أفترض أن معظم المنقبين قد يعترفون بشعورهم بالرهبة - وتقريبا بالارتباك - عندما يقتحمون غرفة أغلقت وخُتمت بأيادٍ ورعة منذ قرون كثيرة مضت. للحظة، يفقد الوقت معناه كعامل في الحياة البشرية. ربما يكون قد مر ثلاثة أو أربعة آلاف عام منذ وطئت آخر قدم بشرية الأرضية التي تقف عليها، ومع ذلك، بينما تلاحظ علامات الحياة الجديدة حولك ... تشعر وكأنها كانت بالأمس فقط. الهواء نفسه الذي تتنفسه، والذي لم يتغير على مدى قرون، تتقاسمه مع أولئك الذين وضعوا المومياء في مرقدها الأخير. تفاصيل حميمة صغيرة كتلك تلغي الزمن، وتشعر أنك منتهك لهذا الفضاء الصغير الحميم[٢].

وهنا يأتي إلى وصف أعجوبة المكان الذي وجد نفسه فيه، ليس فقط من زاوية التجربة الشخصية، ولكن بالأحرى كشيء يظهر في علاقة مع الأشياء التي يشاهدها: كان التأثير مذهلا، وغامرا. «أظن أننا لم نكن قد وضعنا في عقولنا صياغة لما يمكن

أن نتوقعه أو نأمل أن نراه، ولكن المؤكد أننا لم نحلم أبدا بأي شيء كهذا، ملء غرفة من الأشياء - بدت متحفا ممتلئا- بعضها مألوف، ولكن البعض الآخر لم نر أبدا على الأرجح ما يشبهه، أشياء مكدسة القطعة فوق الأخرى في وفرة بدا أنه لا نهاية لها»[٣]. إنها «الزيادة المفرطة» في الغرابة والتنوع والغزارة، المواد التي حيرت كارتر في روايته، والتي تثير مشاعر الرهبة والعجب. «الوفرة التي لا نهاية لها» ، هذه الكومة المشوشة من المحتويات – أو - كما أطلق عليها كارتر في تقريره : «الحشد» - هي فوق ذلك مصدر للدهشة. مقارنة كارتر غير المحتملة بين هذه الغرفة من المحتويات غير المتمايزة وتلك الخاصة بمتحف لا تنقل فقط وصفا للكمية الضخمة من المواد التي يحتويها المكان، ولكن أيضا تتنبأ بالمكان الذي ستنتهي إليه.

التشبيه بالمتحف يلقي بعض الضوء على التعقيد غير المألوف لهتاف كارتر الاستهلالي عن «أشياء». وقد لاحظ بل براون مؤخرا، متمثلا بهايدجر، أن الشيء ليس مجرد الشيء المدرك[٤]. والحق أنه تعبير يستخدم غالبا للإشارة إلى شيء لم يتم تسميته بعد، ولم تُحدد مواصفاته بعد- مكان به محتويات لم يتم تحديدها بدقة كأشياء مدركة. وبتعبير آخر، يمكن قول عبارة «أشياء مدهشة» للتعبير عن لحظة المواجهة الأولى بين عالم الآثار والمادة التي سيعمل عليها. فالأشياء التي يصفها كارتر بأنها مدهشة موجودة في لحظة من عدم اليقين. ذلك أن قول «أشياء» يصف لحظة سابقة على العلاقة المعيارية القائمة بين عالم الآثار وأشيائه المدركة بشكل محدد، الآثار الفنية المتحفية. في رواية كارتر، هي لحظة هاربة. سرعان ما حُطّم الجدار المؤدي إلى الغرفة الأمامية، وكُشف كل شيء أمام الأعين، والمصابيح الكهربائية، وعدسات الكاميرات الخاصة بفريق التنقيب. وقبل أن يمر وقت طويل، ستصبح هذه «الأشياء» آثارا فنية من صنع الإنسان يتم فهرستها لوضعها في متحف، أنتيكات للعرض العام، وصورا وتماثيل أمام جمهور المشاهدين.

أشياء مدهشة، آثار مصرولوجية

وصف كارتر لاكتشاف مقبرة توت عنخ آمون يدعو المرء لإعادة فحص خطاب الأثر الفني بعد قرن من ظهوره. وبمعنى من المعاني، يمكن أن نرى اكتشاف توت عنخ آمون في عام ١٩٢٢ صورة أخرى من قيام بلزوني بنقل رأس ممنون عام ١٨١٦. ومع ذلك، كما هو الأمر مع كل التكرارات، لا يكمن المغزى فقط في التشابهات، ولكن أيضا

في الاختلافات. وكما كان صحيحا بالنسبة لرأس ممنون، فإن تحويل آثار توت عنخ آمون المكتشفة إلى آثار فنية ذات قيمة متحفية artifacts ارتبط بأعمال نفذت للمواد ذاتها (وفيها أيضا). كانت النوعية المادية لبعض هذا الجهد واضحة، مثل استخراج آثار من المقابر، ونقل الآثار للدراسة والعرض في العاصمة الكولونيالية ، والوصف الأدبي لمثل هذه الأشياء. كل من هذه النشاطات اعتبر المواد المكتشفة موضوعه المباشر، مبدلا موقعها وسياقها، مع تأطيرها وإعادة تأطيرها لإظهار وتعزيز معانٍ مختلفة.

وفي نفس الوقت ، فإن تحويل الأشياء إلى موضوع للبحث أدى أيضا إلى التورط في تغييرات شخصية بين وكلاء البحث الأثري. فبالنسبة لكارتر ومعاصريه ، لم يكن هناك شك في كون ثروات مقبرة الملك توت عنخ آمون قطعا أثرية نفيسة. كان بديهياً بالنسبة لهم أن يدافعوا عن جمالية القطع وقيمتها التاريخية حتى قبل فهم مغزاها الأصلي عند قدماء المصريين. هذه القِيَم ، الكامنة داخل نفس مادة الأثر الفني ، بدت لكارتر وآخرين حقائق لا شك فيها. وفي نفس الوقت، كانت هذه الآثار بالغة الأهمية في تكوين مشاعر متفرقة عن الذات في مصر الحديثة. وكما رأينا قبل ذلك، فإن تحويل "أشياء عُثر عليها في مصر" إلى أثر فني متحفي، والوسائل العلمية التي شهدت هذا التحول، كانت أساسية في المواقف الأوروبية بشأن هويتهم الخاصة كأوروبيين في الحاضرة الكبرى. وفي مصر المستعمرة، ساعدت الآثار الفنية على التعبير عن اختلاف جوهري بين الأوروبيين والمصريين. وبالمثل، بالنسبة لكثير من المصريين المعاصرين، أصبحت الآثار حقائق مادية تشهد على تاريخهم وهويتهم الخاصة. كان هذا صحيحا على وجه الخصوص فيما يتعلق بالقطع الأثرية الناتجة عن اكتشاف مقبرة الملك توت عنخ آمون، هذا الحدث وضع الإعجاب بمصر القديمة في قلب الثقافة التعبيرية والسياسية المصرية الحديثة. وهكذا بينما بدت القيمة العلمية لهذه المصنوعات الأثرية وكأنها محايدة، لم يكن هناك شيء محايد على الإطلاق فيما يتعلق بالمغزى العريض لها. راح علماء المصريات الأوروبيون يُدْلُونَ بمزيد من المطالبات والمزاعم المبالغ فيها بأنهم في أفضل وضع للعناية بالأنتيكات المصرية كمواد علمية. وساهمت الحالة الحرجة للقطع الأثرية التي عُثر عليها في مواقع التنقيب، مثل تلك التي وُجدت في مقبرة توت عنخ آمون ، في جعل مثل هذه التأكيدات تبدو بديهية. وبهذه الطريقة تردد صدى مزاعم علماء المصريات مثل كارتر بعمق في المناقشات المطولة التي أضفت شرعية على الإدارة الأوروبية لمصر الحديثة على أساس حكم منطقي نزيه. من جهتهم، طالب المصريون بنفس

الأشياء، مؤكدين أنهم أحفاد الحضارة التي أنتجت تلك الآثار، وأنهم في وضع استثنائي يفرض عليهم معنويا العناية بمقبرة الملك توت عنخ آمون. وكانت الحجج التي تؤيد قيام مصر بإدارة موقع تنقيب توت عنخ آمون مناظرة بشكل واضح للمناقشات الدائرة حول حكم مصر لنفسها.

وملاحظة العمليات الاجتماعية التي تتحول فيها الأشياء إلى أثر فني تتيح للمرء أن يحقق في نَوْعَي التاريخ على السواء - ذلك الذي يركز على الفاعل البشري، وذلك الذي يركز على المفعول المادي - كما تتيح رؤيتهما متراكبين معا. وعلاوة على هذا، فهي تسمح للمرء بأن يرى كلأ منهما مؤولا إلى حد كبير، ثمرة مقصودة (وغير مقصودة) للتفكير والعمل. ومن الضروري، رغم وضوح ذلك، ملاحظة أنه لم يكن هناك شيء طبيعي أو محتوم بالنسبة لنوع النشاط الآثاري الذي كان كارتر والأوروبيون الآخرون متورطين فيه في مصر الكولونيالية. وهذا ليس بغية إنكار وجود أسباب ملائمة تتيح للأثريين شديدي المهارة البحث عن مقبرة توت عنخ آمون ووضع قطعها الأثرية في خزانة العرض القومية، المتحف المصري بالقاهرة. لكن الأحرى البدء بالسؤال عن الابتكار والالتباس الذي يحيط بمؤسسات العرض والتقدير - من التنقيب إلى مصلحة الآثار وإلى مجموعة المتحف المصري - وهي المؤسسات التي لم تحوِّل فقط ”أشياء كارتر المدهشة“ إلى شيء مختلف تماما، ولكنها أيضا حولت الإدراك الذاتي لزوار المتحف؛ المصريين والأوروبيين على السواء. إن تميُّز كل هذه المؤسسات يصبح أكثر دلالة عندما نضع في الاعتبار مدى اختلاف مزاعم كارتر فيما يتعلق بالمحتويات التي وجدها عن مزاعم تلك الأجيال السابقة من الرحالة الأوربيين (ثم بعد ذلك الباحثين عن الآثار)، وبدرجة جذرية أكبر أولئك المصريين الثانويين الذين أضافوا مجموع المعرفة المحلية والعمالة الضرورية للتنقيب عن الآثار. واستكشاف التباينات في المواقف تجاه الآثار يعني التساؤل عن المؤسسات والأعراف التي كانت إطارا لكيف رأى الأوروبيون والمصريون الآثار، وكيف كانت تجربتهم معها، بأساليب مشتركة ومتشعبة أيضا. وعلى سبيل المثال، المؤسسات الداعمة لأعمال كارتر في التنقيب عن الآثار (مثل متحف متروبوليتان للفن) والهيئات الحكومية المصرية التي تنظم أنشطته (مصلحة الآثار ووزارة الأشغال العمومية) كانت في حالة تطوير كبير. وخلال شهور من الكشف، أيا كانت الترتيبات التي تبادلت كل هذه المؤسسات منافعها، فقد تفككت مفترقة إذ بدأ مختلف الممثلين في صراع عنيف كل مع الآخر في المحكمة والصحافة.

مثل هذه المؤسسات - ومثل تلك الصراعات - كانت جزءا مما يعني تحويل "أشياء مدهشة" إلى " آثار فنية متحفية".

وإذا أردنا إظهار كيف بدأت "الأشياء المدهشة" تتحول إلى آثار فنية في عام ١٩٢٢، يتطلب الأمر رسم خريطة للمؤسسات والتقاليد والأعراف والممارسات المختلفة، التي أدت إلى إضفاء تأثيرٍ على الأثر الفني بهذه الفعالية التي تظهر في رواية كارتر. لكن هذه العملية لم تكن وحيدة الاتجاه ولا متمركزة. بل على العكس ؛ كان تحويل الأشياء إلى أثر فني يحدث تدريجياً وعرضةً للانتكاسات. وكما رأينا في مثال رأس ممنون، يمكن أن تتغير قيمة القطعة الأثرية دراماتيكيا وفقا لكيفية تحركها داخل وخارج أسواق الأنتيكات، ومن سيطرة إحدى المؤسسات إلى مؤسسة أخرى ، أو كيف ظهرت صورتها في أحد وسائط التمثيل بدلا من آخر. وبالمثل، فإن شبكة الخيوط التي تصل بين الآثار الفنية والتي تقيِّم نوعية كل منها بالنسبة إلى الأخرى - حقيقة أن دلالة مقالة فردية ظهرت في كوكبة من الأشياء والمؤسسات والناس - كانت تعني أن قيمتها سوف تتغير حتما باكتشاف آثار فنية أخرى. وفي نفس الوقت ، فإن التشابك الواقع في تقييم نوعية الآثار الفنية كان يعني أن الجهود المبذولة لإعادة وضع سياق وإطار لها عرضة لعدم الاكتمال ، ذلك أن بقايا من سياقاتها القديمة سوف تتبعها.

وحتى عندما نأخذ في الحسبان تلك الالتباسات المحيطة بالكشف، لا يمكننا المغالاة في تقديرها إلى الدرجة التي يغير فيها اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون كل شيء عن كيفية رؤية النخب القومية المصرية لماضيها. وإذا كان هناك حدث فريد استحث الاهتمام البحثي الواسع بالماضي الفرعوني وآثاره الفنية ودفعه إلى طليعة الثقافات التعبيرية والسياسية السائدة لمصر الحديثة ، فهو هذا الحدث. لقد قدمت مقبرة الملك توت عنخ آمون آثارا حقيقية ملموسة وصورا يتعذر محوها لما يمكن أن يبدو عليه الملك المصري. وعلاوة على ذلك، كان النظر إلى الماضي من منظور فرعوني يلتقي في أماكن متعددة مع الأفكار المحورية وشعارات حركة التحرر القومي، بقيادة حزب الوفد الذي كان يتزعمه سعد زغلول، والذي كان ذا توجه قومي وطني وغير طائفيّ، كما كان ذا شخصية معارضة للحركات التي تنادي بالوحدة العثمانية أو الوحدة العربية أو وحدة الأمة الإسلامية. وبينما كان التوجه الفرعوني هامشيا إلى حد ما بالنسبة لأيديولوجية ثورة عام ١٩١٩، فسرعان ما أصبح له شأن عظيم بالنسبة لكثير من الزعماء القوميين في ذلك العصر. فعندما نظر الزعماء المصريون في ذلك الوقت إلى أفكار مثل فكرة أنّ السيادة كانت حقا

لمصر منذ أزمان عتيقة ؛ وأن مصر امتلكت روحا قومية خالدة تستحق الإحياء والحق في التعبير عن نفسها ؛ وأن الهوية القومية المصرية سبقت وتجاوزت الاختلافات العقائدية والطبقية والإقليمية للمصريين المعاصرين : تزامنت هذه الأفكار مع التطلعات والمطالب الرئيسية للمواطنين المصريين طوال سنوات العقد ١٩٢٠.

وهكذا فإن أهمية اكتشاف توت عنخ آمون تتجاوز كثيرا علم المصريات لتصل إلى المدى الكلي للثقافات السياسية والتعبيرية في مصر، من فن العمارة إلى الأدب، ومن السياسات القومية في البرلمان الجديد إلى كيف تتفاوض النخبة المصرية في قضايا الاستقلال تحت الاحتلال البريطاني. وفي أوروبا وأمريكا الشمالية، غذى اكتشاف توت ولوعا مماثلا بالموضوعات والأساليب الفرعونية، من التصميم والفن إلى السينما والأدب[٥]. لكل هذه الأسباب، لا يمكن للمرء أن يحكي قصة الفرعونية في مصر دون استكشاف المعاني المتعددة التي ولَّدها الاكتشاف في مصر خلال أعوام ١٩٢٠ ككشف أثري، وثروة قومية، ورمز للسيادة الوطنية، ودليل مادي لنوع من الإحياء الثقافي كانت تمثله النهضة القومية.

لكن الالتباسات حاسمة في فهم كيف كان هذا الحدث الوحيد والفريد يزود التعبير عن الصراع بكثير من الوقود ، وكيف أدت دراسة أشياء مادية إلى إنتاج كل هذه الثقافة السياسية والأدبية المبدعة. وقد نشأت الصراعات والوفرة الثقافية لتلك اللحظة من الصلات والفجوات بين الخطابات المتنوعة التي تبلغنا كيف تلقَّى المصريون اكتشاف الملك توت عنخ آمون . كثير من تلك الالتباسات يمكن إلقاء الضوء عليها ببحث كيف استقر اكتشاف كارتر في محيط الذاكرة. والتاريخ الرسمي لعلم المصريات، كما رأينا، وضع تمييزا لما «قبل» وما «بعد» اللحظة التي نُقلت فيها رأس ممنون ، عندما قيل إن حرفية علم المصريات قد انتصرت على جمع الآثار التجاري للهواة. وقد تضمن هذا الفصل عددا من الانتصارات الأخرى أيضا: انتصار المنهج التجريبي على التقاليد المتلقاة، الشفافية العامة على الصيغ الخاصة من المعرفة، والبحث العلمي النزيه على التحيز والتخمين، الترتيب والتنوير على الفوضى المشوشة والروح التجارية. ومنذ تلك اللحظة أصبح مفهوماً أن البحث التاريخي سوف يَمُدُّ بالمعرفة قضايا التذوق الخاصة بالفن المصري، ولن تستمد الكتابة التاريخية معارفها من التذوق. وفيما يختص بالكتابة، كان ذلك يعني أن الشخصية الأدبية والانطباعية للتفسيرات المبكرة عن التنقيب الأثري سوف تتراجع أمام مزيد من الأساليب العلمية للوصف - أي إنها ستتخذ أساليب أقل تعبيرا وأقل حكائية.

وفي قصة علم المصريات المستنير، يلعب اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون مقدمة الموضوع ومركزه. وفي هذا الشأن، جدير بالذكر أن كارتر قد عمل وتدرب على يدي وليام ماثيوز فلندرز بتري ، الذي يُذكر عادة باعتباره أبا علم المصريات نظرا للابتكارات التقنية والمنهجية التي قدمها في هذا الميدان. ومن أهم خصائص الجانب العلمي عند بتري تأكيده أن دراسة الآثار منفصلة عن الاهتمامات السابقة بالتذوق أو تأكيد الرواية الإنجيلية. والتنقيب - في هذا النموذج - لا يسعى إلى تأكيد أفكار مسبقة عن الماضي الفرعوني، ولا لتقديم دليل على تطور التذوق الجمالي خلال التاريخ العالمي للفن. ولكنه، بالأحرى، نموذج يستخدم الثقافة المادية لاستكشاف السياق الذي صنعت فيه الآثار من أجل تأكيد خصائص اللحظة التي صنعت فيها. بعد هذا لم يعد لنوعية الأثر الفني للقطعة الأثرية صلة بقيمتها كأعمال منفردة، ولكن بالأحرى كيفية وجودها داخل شبكة من الثقافة المادية التي كان وجودها في موقع ما حاسما بالنسبة لمدلولها . بعد بتري ، لم تعد القطع الأثرية المصرية القديمة تعتبر إبداعا فريدا من نوعه، ولكن على العكس كقطعة ذات تصنيف علمي يكشف الفترة التاريخية لأصلها بالإضافة إلى الفئات والصلات الاجتماعية التي انعقدت في مادتها وموضوعها. وكما سوف نرى، لم تمنع الوسائل العلمية المشاهدين - أو علماء المصريات - من التحدث عن الآثار الفنية بلغة الأعجوبة والجمال المبهر. ولقيت حادثة اكتشاف توت عنخ آمون ترحيبا باعتبارها علامةً مميزة لاحترافية علم المصريات الحديث ، وإثباتاً وتأكيداً للمنهج الذي قدمه بتري.
ولكن، كيف نستطيع التوفيق بين الجانب العلمي لاكتشاف كارتر والادعاءات الأدبية في سرده لقصة الكشف، والذي كان الكتاب الأكثر رواجا في ذلك الوقت؟ كيف يفهم المرء حقيقة أن روايته للأحداث، التي أعدها للنشر ، تعتمد بشدة على أساليب تعبير أدبي ترتبط بأنواع الحفائر التي كانت مستخدمة قبل ظهور علم المصريات ؟ السؤال قاصر تماما عن فهم المعاني الثقافية لحدث اكتشاف توت عنخ آمون . وعلى العكس تماما، في التاريخ الرسمي لعلم المصريات، هناك بهجة قديمة العهد في التوتر القائم بين الطرق العلمية المحضة للبحث الأثري وحقيقة أن اكتشافات المصريات كانت تستحث دائما فضولا واسعا واهتماما جماليا شديدا تتباعد لهجته ودوافعه بشدة عن اهتمامات البحث المجرد من الأهواء. وفي هذا التاريخ، يحل التوتر بين هذين النوعين من الاهتمامات – الأول البحثي، والثاني الرائج – عن طريق ترتيبهما في سرد للأسباب والتأثيرات. فوفقا لهذه القصة، فإن التنقيب الحديث عن الآثار هو تنفيذ علمي محض للبحث، بينما الانتشار الثقافي للصور والموضوعات من علم الآثار تظهر كأشياء ثانوية، مشتقة وغير ضرورية لمزاعم علم المصريات. وسواء صدقها المرء أم لا، فإن هدف هذه الرواية

هو، بالطبع، «تطهير» علم المصريات من التأثيرات الترويجية للثقافة والسياسات[٦]. أي التأكد من أن عقلانية علم المصريات لا تفسدها لا عقلانية علم المصريات.

كما لاحظنا في هذا الكتاب ؛ صحيح أن علم الآثار أدى إلى ظهور ثقافات مادية، جمالية وسياسية، جديدة. ولكن في نفس الوقت، أثرت الثقافات التعبيرية والسياسية بشكل مباشر على البرنامج البحثي لعلم المصريات. والواقع أنه في أعقاب الاكتشاف، إذ أصبح كارتر على مضض شخصية عامة مشهورة ، قرر الخروج بروايته عن قصة توت عنخ آمون إلى أكبر جمهور ممكن . وقد لقي منافسة ، فخلال أشهر قليلة بعد الاكتشاف ظهر ما لا يقل عن أربعة كتب أخرى مثيرة تروي الحدث - بعضها ينتقد كارتر بشدة ، إلى جانب مقالات لا تحصى بالصحافة تعيد وتكرر القصة. وبمساعدة زميله، أيه. سي. ميس A. C. Mace (وصور فوتوغرافية لهاري بيرتون Harry Burton)،أسرع كارتر بنشر كتابه ذائع الصيت *The Tomb of Tut•Ankh•Amen* (*مقبرة توت عنخ آمون*). وخلال خريف عام ١٩٢٣، أبحر كارتر في زيارة لبريطانيا، ليوجه حديثا – مشفوعا بـ ١٤٥ شريحة مصورة - لجمهور من المشاهدين عُد بالآلاف. وفي ربيع عام ١٩٢٤، أثناء قيام كارتر بجولة لإلقاء محاضرات في أمريكا الشمالية، افتتح المعرض الإمبراطوري البريطاني نسخة مطابقة لمقبرة توت عنخ آمون، محفورة بالرمال في ويمبلي. وتصور هذه النسخة الممثلة لكشف مقبرة توت عنخ آمون كيف أن الإنتاج الأدبي، والترفيهي، والفنون لم تكن مشتقة فقط من أبحاث علم الآثار. وعلى العكس، كانت العلاقة بين «أدب» جنون المصريات، الذي يدور حول القطع الأثرية الفنية، و«علم» المصريات علاقة نشطة ومزدوجة الاتجاه. وعلاوة على ذلك، مثلما كان اكتشاف كارتر منتشرا عبر الصحافة في مصر وخارجها، فإن تلك التمثيلات لوسائل الإعلام بدأت في التأثير على سلوك التنقيب الأثري ذاته. ولهذه الأسباب، فإن قصة اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون لم تبدأ أبدا في الواقع بأشياء أصلية بدائية حولها العلم الخالص إلى آثار فنية متحفية، وعقب ذلك استحالت فيما يشبه السحر، بفعل عمليات ثقافية، إلى ما يُسمى تمثيلات ثانوية. فحتى الإدعاء التجريبي بكشف أصلي بدائي كان ذاته مستمدا من تقليد أدبي طويل الأمد.

يبدأ هذا الفصل باستكشاف دوام واستمرارية العبارات المجازية الأدبية في القصة التي أعدها كارتر لجمهور العامة، ثم يبحث التوترات بين العلم والمشهد غير الاعتيادي في كشف كارتر الأثري. وليس الهدف هو الإساءة إلى الوسائل العلمية التي وظفها كارتر بإظهار وجود صلة غير مشروعة بينها وبين الأدب والتسلية الترفيهية، ولكن الهدف بالأحرى

هو تأكيد أن وصف كارتر (والعلم الذي استخدمه) كان متورطا تماما في أشكال من ثقافة الترفيه الرائجة التي كان كارتر يحتقرها صراحة. والقضية المتعلقة بإمكانية أن يلتقي العلم والأدب في شكل هجين تشرح كيف كرر علم المصريات المجرد في زمن كارتر - ولكن مع الفرق - كثيراً من الموضوعات والصور المجازية المرتبطة بالكتابات السابقة على علم المصريات عند بلزوني ومعاصريه.

بعد ذلك، أقوم باستكشاف السياقات القانونية والسياسية المحيطة باكتشاف مقبرة توت عنخ آمون. وفي كل حالة أبحثها في هذا الفصل، سنجد أنه، رغم أن التنقيب الأثري لكارتر كان يبدو متصلا بشيء منهجي ودقيق، فمن المستحيل فصل العناصر العلمية للحدث عن قضايا الثقافة السياسية. وفي النهاية، أتفحص الشعر والنثر اللذين استلهما الحدث الأثري. والحق أن ظهور هذه الثقافة كان شرطا مسبقا لثقافة الفرعونية التي جاءت فيما بعد ، والتي أتناولها في الفصل الأخير . هنا ، من الصعب أن تفكر في الثقافة التعبيرية كمجرد شيء ثانوي بالنسبة لحدث المصريات لأن الأدب الفرعوني الذي كُتب حول اكتشاف توت عنخ آمون ساهم كثيرا في خلق الرمزية والوجدان السياسي في مصر وبالتالي كان له أثر مباشر على الطريقة التي استخدمها البحث الأثري في الموقع .

جماليات الاكتشاف : الإحساس

كان تعبير كارتر عن دهشته لحظة لقائه بالأنتيكات المصرية القديمة عفويا ومشتقا من تراث قديم العهد في كتابة الرحلات الكولونيالية. وبالمثل، فإن توصيفاته الجمالية للآثار اعتمدت على نفس هذا الخطاب. عند دخول الغرفة الصغيرة التي تحتوي على تابوت توت عنخ آمون، يكتب كارتر: «في مواجهة المدخل، على الجانب الأبعد، وقف أجمل نصب رأيته على الإطلاق ، كان جميلا جدا حتى أن أحدهم أطلق شهقة دهشة وإعجاب ..... يتسم هذا النصب بجلال له إغراء لا يُقاوم لإطلاق العنان للخيال، ولست أشعر بالخجل من الاعتراف بأنني شعرت لدى رؤيته بغصة في حلقي»(٧).وصف كارتر للجمال والأعجوبة كان فوريا وداخليا على السواء ، وهي من أجمل اللحظات الشخصية في روايته - وجزءا من نفس الخطاب الجمالي الذي كان يتفتح ، والذي استخدمه توفيق الحكيم وأحمد حسين في كتاباتهما. وصف كارتر للجمال لم يكن لأشياء بعينها، ولكن بالأحرى للأحاسيس التي تفجرت لدى رؤيتها. ولا يكمن المغزى في الإبداع الجديد في وصف كارتر للتجربة الجمالية ، ولكنها الطريقة التي تكرر بها ، بقليل من الابتكار أو

بدون ابتكار، نفس عادات الوصف الجمالي التي ميزت كتابة الرحلات الأوروبية في مصر منذ أواخر القرن الثامن عشر[٨]. وهكذا، فإن أغلب التصورات الذاتية للإحساس الجمالي في نص كارتر - اللحظات الشخصية المجسدة عندما يصف الراوي شعورا - كانت على السواء فريدة وروتينية، أصلية ومشتقة. والحق أنه عندما ننظر إليها في سياق كتابات الرحالة في القرن التاسع عشر، تبدو شبيهة بالكليشيهات التي تملأ كتابات الرحالة الكولونيالية في مصر. ووصف كارتر لما أصاب فريق التنقيب التابع له من فقدان النطق لدى دخولهم الغرفة الصغيرة لمقبرة توت عنخ آمون هو وصف نموذجي : « جميع أفراد الفريق بدت في عيونهم نظرة حيرة وانبهار ، وكل منهم بدوره، وهو خارج، ألقى يديه أمامه، في إشارة لا إرادية تعبر عن عجزه عن أي كلمات تصف العجائب التي رآها. والحق أنه كان من الصعب وصفها ، والانفعالات التي أثارتها في عقولنا كانت ذات طبيعة حميميّة للغاية بحيث يصعب التعبير عنها ، رغم أننا كنا نملك ناصية الكلمات»[٩].كانت هذه التعبيرات، مثل التأكيد على الأعجوبة، الذي يتجلى في عدم القدرة على النطق – والذي صور هنا كعلامة (خرساء) على تجربة جمالية ذاتية بلغت من القوة درجة يصعب معها التعبير اللغوي – كانت مثل هذه التعبيرات بحلول زمن كارتر قد أصبحت ملمحا شائعا في مؤلفات الرحالة الأوروبيين عن مصر ، وبحلول القرن العشرين، كانت ملمحا معتادا في الروايات التي كتبها مصريون معاصرون. ومن المؤكد أن ما رآه رفاق كارتر في حجرة المقبرة لم يره أحد من الأوروبيين، ولكنهم غالبا وصفوا تجربتهم بنفس الأسلوب - كشيء يجل عن الوصف.

وتوضح العلاقات بين الفاعل (المشاهدين) والمفعول (الأشياء موضع المشاهدة) أن وصف كارتر وثيق الصلة بالملمح الأكثر شيوعا لكتابة الرحالة الجمالية عن مصر، أي انقلاب الفاعلية إلى الضد، حيث يبدو أن الأشياء المكتشفة هي التي تكتشف المتفرجين[١٠]. فبمجرد دخول المقبرة، يبدأ كارتر في تمييز أشياء مختلفة في عتمة المكان. هذه اللحظة من التمييز هي أول لحظة في تحويل «الأشياء المدهشة» إلى ما أصبحت عليه بعد ذلك. وعلى نحوٍ دال ، في هذه اللحظة ، تبدو الأشياء وكأنها تعود إلى الحياة وتشلّ المشاهدين:

> تدريجيا أصبح المشهد أكثر وضوحا، واستطعنا أن نتبين أشياء منفردة. أولا، أمامنا مباشرة . . . كانت هناك ثلاث أرائك عظيمة ذهبية اللون ، نحتت جوانبها على شكل حيوانات متوحشة ذات أجساد ممطوطة ومرققة على نحو لافت للنظر، حيث إنها ينبغي أن تخدم الغرض الذي صنعت من أجله، لكن رءوسها كانت واقعية بدرجة مذهلة. وحوش مروعة بدرجة تجعلك تخشى النظر إليها في أي وقت:

بدا مشهدها، وقد، برزت أسطحها الذهبية اللامعة في الظلمة تحت ضوء مصابيحنا الكهربية ، كما لو كانت تحت أضواء المسرح، تلقي رؤوسها بظلال مشوهة غريبة على الجدار الواقع خلفها، كانت تبدو مخيفة تقريبا. بعد ذلك مباشرة ، على اليمين ، تمثالان جذبا انتباهنا واستحوذا علينا: تمثالان بالحجم الطبيعي لملك باللون الأسود ، يواجه أحدهما الآخر مثل حارسين، يرتديان تنورتين ذهبيتين، وصندلين ذهبيين، ومسلحان بصولجان وعصا، والأفعى الحارسة المقدسة تطل من مقدمتي رأسيهما.»[١١]

الأعجوبة، الشيء الذي يجل عن الوصف، وانقلاب الفاعلية ، هي ثلاث صور بلاغية متميزة في وصف كارتر الجمالي لاكتشافه. هذه الأشياء الثلاثة تصف خبرة كارتر الذاتية في حالة استسلام أمام ما يراه ؛ فهي تقدم القطع داخل المقبرة المكتشفة كعوامل حية تمارس تأثيرها على الوعي.

علم الكشف الأثري: المعرفة

في المقابل، فإن المنظومة العلمية في رواية كارتر للاكتشاف تضع الأشياء في مكانها الصحيح، كمادة قام فريق من المحترفين بمشاهدتها، ومحاكاتها، ونقلها، وفهرستها. ومن ثم فإن جزءا من مرجعية وصف كارتر يرتبط بطريقة وصفه لفريق من الخبراء منظم جيدا، يعملون في ميدان تخصصهم. كان مع كارتر فريق ممتاز من العلماء الأكاديميين، يضم جيمس هنري برستيد، الأستاذ بالمعهد الشرقي لجامعة شيكاغو، الذي كان تركيزه على الأوجه التاريخية للموقع؛ وآلان جاردنر، الذي عُهدت إليه مهمة الأوجه النصية للمقبرة ، وآرثر سي. ميس، عالم المصريات من متحف المتروبوليتان للفن بنيويورك، الذي تدرب مثل كارتر، على يد بتري. والكيميائي ألفريد لوكاس المعار من الحكومة المصرية، والذي كانت خبرته بالغة الأهمية للنجاح في حفظ الأشياء المكتشفة في مقبرة توت عنخ آمون. وأخيرا، كان هناك هاري بيرتون، المصور الفوتوغرافي ، وهو أيضا من متحف المتروبوليتان، والذي كانت الكاميرا الخاصة به مصدرا أساسيا للإمداد بتسجيل حي للموقع والآثار على الحالة التي عثر عليها فيها . وتقدم صور بيرتون، مشفوعة بالوصف اللفظي، أكثر من مجرد صور فوتوغرافية واضحة للأشياء اللافتة للنظر - فتلك الصور تظهر أيضا كأدلة ساطعة على المنهجية الدقيقة والمتقنة التي اتسم بها التنقيب. والواقع أن أول لقاء مع

''الأشياء المدهشة'' قُدم لنا وكأنه من خلال عدسات كاميرا : فقد أدرك الأثري الصورة من خلال الثقب الصغير الذي صنع في جدار المدخل. ولا يمكن إغفال الانطباع: يدعو كارتر قراءه أن ''يتخيلوا كيف ظهرت [أعاجيب المقبرة] لنا ونحن ننظر إليها من ثقب صغير في المدخل المسدود، نوجه منه شعاع ضوء الكشاف البطارية الذي نحمله... من مجموعة من الأشياء إلى مجموعة أخرى، في محاولة غير مجدية لتقدير قيمة الثروة التي ترقد أمامنا''(١٢). إذا كانت المنظومة الجمالية للقصة تصور حدث الاكتشاف من زاوية مشاعر غزيرة ومتميزة، فإن الصورة المجازية التي تشبه النظر من الثقب بالنظر من عدسة الكاميرا تحول رواية التجربة ظاهريا، نحو الأشياء نفسها. في رواية كارتر تسجل الكاميرا تحولا من منظومة إلى أخرى، من وصف الحدث في لقطات تتصدرها تجربة ذاتية إلى وصف الحدث في لقطات تصنف مثل هذه التجربة لخدمة عرض الأشياء كمادة بحاجة للتسجيل . وإضفاء الصفة الموضوعية على «الأشياء المدهشة» في وصف كارتر عن طريق عدد من الأفعال لمثل هذا العرض التسجيلي، من التصوير الفوتوغرافي ، إلى ذكر ملاحظات بإسهاب ، ووصف بياني يليق بالكتالوجات. وفي وصفه الأشياء داخل غرفة المدخل ، يفصِّل كارتر ما يلي:

> توابيت ملونة ومرصعة بإتقان رائع ، أوان مرمرية ، بعضها عليه نقوش بديعة منفذة بأسلوب النقش المخرّم ، أضرحة سوداء غريبة الشكل ، ومن الباب المفتوح لأحدها يطل ثعبان ذهبي هائل ، باقات زهور أو أوراق نباتية ، أسِرَّة ، مقاعد منحوتة على نحو جميل ، عرش ذهبي مطعم بالأحجار الكريمة ، كومة من الصناديق الغريبة البيضاء ذات الغطاء المُقَبَّى ، أشياء من كل الأشكال ومختلف التصميمات ، وتحت أعيننا، على عتبة الغرفة نفسها، كأس جميل على شكل زهرة اللوتس من المرمر الشفاف ، وعلى اليسار كومة مضطربة من المركبات المقلوبة ، تتلألأ بالذهب والأحجار المطعمة بها ، ويطل من خلفها تمثال بورتريه آخر للملك(١٣).

مثل هذا الوصف، الذي يحاكي النثر الفني لمذكرات كارتر الخاصة بالتنقيب والقوائم اليدوية للكشف، يعوق التدفق الدرامي للرواية وينقل، بشكل فعال، المشهد الجمالي للكشف (الوصف الدرامي للتجربة الذاتية) نحو جدولة الأشياء المكتشفة. وهي أيضا تؤدي إلى تحول الغزارة المشوشة لمادة غير مميزة إلى مواد منفردة جاهزة للدراسة كل على حدة. كانت الكتابة عن الأشياء المكتشفة في حالتها الأولية للاكتشاف مهمة، لأن مثل هذه المعلومات بالغة الأهمية من أجل « العمل على» الأشياء فيما بعد. يكتب كارتر:

«لابد من أخذ ملاحظات مفصلة وغزيرة عند كل مرحلة من هذا العمل التمهيدي. ومن الصعب أخذ ملاحظات أكثر مما ينبغي، لأنه قد يكون أحد الأشياء واضحا تماما لك في اللحظة الحالية، ولكن ذلك لا يعني أبدا أنه سيكون كذلك عندما يحين الوقت لفحص مادتك. في الأعمال الخاصة باستكشاف المقابر، لا بد من عمل أكبر قدر ممكن من الملاحظات عندما تكون الأشياء لا تزال في موقعها. بعد ذلك عندما تبدأ في تحريك الأشياء لا بد أن تظل الورقة والقلم تحت يدك، ولابد من وضع ملاحظات فورية عن كل دليل جديد يمر بك»[١٤]. والهدف من تلك الملاحظات، وفقا لكارتر، هو «أن تضمن التسجيل العلمي الكامل... وكان فعل ذلك واجبنا»[١٥].

وبجانب الملاحظات، تلعب الصور الفوتوغرافية دورا محوريا في معالجة الأشياء المكتشفة، حيث إنها تسجل حالتها الأولية "الحالة التي وُجدت عليها" من أجل الأجيال القادمة: " كان واضحا أن احتياجنا الأول والأعظم هو الصور الفوتوغرافية. قبل فعل أي شيء آخر، أو تحريك أي شيء، لابد أن نحصل على سلسلة من المشاهد الأولية، تؤخذ في مشهد شامل عريض، وتعرض المظهر العام للمقبرة. وبالنسبة للإضاءة، كان لدينا حاملان متحركان للمصابيح الكهربية، يعطيان إضاءة بقوة ٣٠٠٠ شمعة، وبواسطتهما التقطت كل الصور الفوتوغرافية في المقبرة"[١٦].

وقد تم وضع خريطة للقطع الأثرية بعد تصويرها، وتم عمل رسم بياني لعلاقة كل قطعة بالأخرى:

> كانت خطوتنا التالية . . . أن نبتكر طريقة فعالة لتسجيل محتويات الغرفة، لأنه سيكون من الضروري جدا، فيما بعد، أن تكون لدينا وسائل جاهزة للتحقق على وجه الدقة أي جزء من المقبرة جاءت منه أي قطعة محددة. ومن الطبيعي أن كل قطعة أو مجموعة مرتبطة ببعضها من القطع، سوف يكون لها رقم الكتالوج الخاص بها، وسوف يكون هذا الرقم ملحقا بالقطعة بشكل محكم عند نقلها من الغرفة، ولكن ذلك لم يكن كافيا، لأن الرقم قد لا يشير إلى موقع القطعة. ولهذا، بقدر ما نستطيع في ذلك الوقت، كان لابد أن تتبع الأرقام ترتيبا محددا، يبدأ من الممر المؤدي إلى باب المدخل ويدور بشكل منظم حول الغرفة[١٧].

ثم نقلت القطع إلى "المختبر" (الذي يقع في مقبرة مجاورة)، حيث تم تنظيفها، وأعيد تصويرها، وعمل قائمة بها، وفهرس تبادلي. وبعبارة أخرى، خلال أيام وأسابيع، كانت القطع المكتشفة قد تحولت من مواد أولية لم يكن وجودها معروفا إلى قطع أثرية فنية جاهزة للبحث والدراسة المتحفية:

وبمجرد إحضار هذه المحتويات تم إيداعها . . . وغُطيت حتى يتم طلبها. كل واحدة منها جُلبت تباعا إلى مكان العمل للفحص. وهناك، بعد أن تم تنظيف الغبار السطحي، وعمل القياسات اللازمة، واستكمال الملاحظات المتعلقة بالبحث الأثري، وأخذ نسخ من الكتابة المحفورة عليها، تم إدخالها في ملفات البطاقات. وتلا ذلك المعالجة الخاصة بالإصلاح الضروري والمعالجة من أجل الحفظ، ثم أُخذت خارج المدخل مباشرة ليتم عمل الصور الفوتوغرافية القياسية. وبمجرد وصول كل قطعة يُدوّن رقم تسجيلها في سجل الوصول ، وفي نفس السجل يتم حفظ تسجيل المراحل المتتالية لمعالجتها ....وأحيانا كانت بعض الأجزاء المكونة لقطعة واحدة والمبعثرة في المقبرة تدخل تحت رقمين أو أكثر، وفي هذه الحالة يكون من الضروري إجراء مراجعة ومقارنة للملاحظات المدونة. وبمجرد اكتمال بطاقات الملاحظات، كانت توضع في ملفات داخل خزانات، ومع نهاية الموسم، كان لدينا في تلك الخزانات تاريخ كامل لكل قطعة أثرية من المقبرة[١٨].

ورغم أن وصف كارتر كان مكتوبا من أجل الجمهور العام، فإن كثيرا من الحبكة الروائية التي تلت الاكتشاف تشبه الأسلوب الجامد للكتالوجات. والحق أن الفصول التالية لرواية كارتر، والتي يحتوي بعضها على أوصاف محدودة للافتتاحات والتنقيبات التالية، كانت على الأغلب مكرسة لوضعها في قوائم قطع معينة، والتي يوصف موقعها وهيئتها، وترقم، وتوضع في الترتيب الخاص بها. وبتعبير آخر، أصبحت أشياء كارتر، قبل أن يمر وقت طويل، قطعا أثرية، جاهزة لوضعها في كتالوج، آثارا فنية توضع في المتاحف، أنتيكات للعرض. وتتخذ رواية كارتر منحنى يتبدل من قصة الراوي الدرامية لاكتشاف قطع أثرية مفعمة بالحيوية، إلى تصنيف خال من الحياة لقطع خاملة مثبتة بالمنهج العلمي.

إضفاء صفة الأثر الفني المتحفي على الكشف: الحفظ

هذه العمليات من التنظيم والتمثيل ، إذ يأتي وصفها من وجهة نظر عالم المصريات وموضوع دراسته ، ليست أمرا غير عاديٍّ على الإطلاق : فتلك هي أنشطة عالم الآثار المحترف، وتلك هي موضوعات العمل الأثري[١٩]. ولكن إذا نظرنا إلى العملية يُنظر لها من زاوية كونها إحدى المواد التي جرى العمل عليها – أشياء حولت إلى آثار فنية – تبرز الشخصية التكوينية لعملية التحويل التي حولت الأشياء المكتشفة إلى آثار

فنية متحفية متجذرة داخل مصفوفة مفصلة من المؤسسات وشبكات النصوص متبادلة المرجعية.

والتحدث عن هذا التحويل كعملية لبناء صورة للقطع الأثرية ليس مجرد تصوير مجازي ، وهذا واضح على وجه الخصوص في نموذج الحفظ، الذي هو في صميم عملية إضفاء صفة الأثر الفني المتحفي. وكما يشير كارتر ، هدد الاكتشاف وتنقيب مقبرة توت عنخ آمون السلامة المادية للقطع الأثرية بتعريضها إلى عوامل الطبيعة للمرة الأولى منذ آلاف السنين . كان هذا يمثل مشكلة متكررة، خصوصا مع القطع الأثرية الخشبية ، مشكلة نشأت «ليس من الحالة التي [وجدت عليها]، لكن من الانكماش اللاحق بسبب تغير الجو»[٢٠]وتصف بعض الفقرات الساحرة في رواية كارتر كيف أعاد ألفريد لوكاس تكوين قطع خشبية كيميائيا بعد أن انكسرت أو تفككت .. وَيصف كيف قام لوكاس بتجديد تابوت كان في البداية يبدو بحالة جيدة، يكتب كارتر ،

> بدا وكأن قليلا من المعالجة كانت ضرورية. أُزيل التراب السطحي، واستُخدم البنزين لتقليل حدة البقع على الأسطح الملونة، وتم رش السطح الخارجي للتابوت بالسليوليد المذاب في مادة أسيتات الأميل لتثبيت الجصّ على الخشب، مع توجيه عناية خاصة للأماكن الهشة في الشقوق... بعد مرور ثلاثة أو أربعة أسابيع لاحظنا أن الشقوق تتسع، وأن الجص في أماكن أخرى يميل إلى الانبعاج . كان ما يحدث واضح المغزى. فبسبب التغير في درجة الحرارة من المكان المغلق والجو العام الرطب للمقبرة إلى جو يسوده الجفاف والهواء في المعمل، بدأ الخشب في الانكماش مرة أخرى، وبدأ الجص - غير القادر على مواكبة هذا الانكماش - في الانفصال تماما عن الخشب. كان الوضع خطيرا، لأننا كنا نواجه خطر ضياع أجزاء كبيرة من السطح الملون[٢١].

التلف الوشيك الذي يمكن أن يحدث للصندوق جعل لوكاس يحاول استخدام تقنية أخرى لحفظه، والتي اعتمدت على تسخين الخشب بقدر المستطاع، ثم حقنه بشمع البرافين. وعندما يستلزم حفظ القطع الأثرية مثل هذا التعديل الجذري في تركيبها الكيماوي، فإنه يتضمن عملية تتدخل في التكوين بقدر ما تقوم بالحفظ[٢٢].

كانت تقنيات الحفظ تستهدف ليس فقط مواجهة التهديدات التي يمثلها الزمن والعناصر ، خاصة أن البشر يمثلون أعظم تهديد مباشر ، حسب رواية كارتر. وفي الحقيقة، قبل تنفيذ مهام التصوير ، والكتابة، ورسم الخرائط، والحفظ الكيميائي للقطع الأثرية، يكتب كارتر ، « كان أول شيء يجب عمله هو حماية المقبرة من السرقة»[٢٣]. وبهذا المعنى، استلزمت حماية القطع الأثرية حبسها، وحصر عملية الدخول إليها، وباختصار ، تأمينها:

> كان خطر السرقة . . . يثير القلق بشكل دائم. كان سكان الريف بأكملهم يتحرقون شوقا لمعرفة المزيد عن المقبرة ، وكان يجري تناقل روايات مبالغ فيها عن الذهب والمجوهرات التي تحتويها ، وكما تشير تجارب الماضي ، فمن المحتمل جدا أن تكون هناك محاولات خطيرة لسرقة المقبرة أثناء الليل. كان احتمال السرقة بشكل موسع مستبعدا تماما من حيث الإمكانية البشرية، بسبب النظام المعقد للحراسة، الذي كان موجودا في ذلك الوقت في الوادي، ليلا ونهارا، ثلاث مجموعات من المراقبين، كل مجموعة مستقلة وتتبع لجهة سلطوية مختلفة – حراس الآثار الحكومية، وفرقة من الجنود أمدنا بها مدير قنا، ومجموعة مختارة من الموثوق بهم من طاقمنا الخاص. بالإضافة إلى وجود حاجز خشبي ثقيل عند مدخل الممر المؤدي إلى المقبرة ، وبوابة فولانية ضخمة على الممر الداخلي، وكلاهما مؤمن بأربعة سلاسل ذات أقفال ؛ وحتى لا يكون هناك خطأ يتعلق بهذه الأقفال على الإطلاق، كانت المفاتيح بشكل دائم في حوزة أحد الأعضاء المهمين من الفريق الأوروبي[٢٤].

كما توضح هذه الكلمات الأخيرة، أن قضية الأمن كانت تندرج ضمن تنافر كولونيالي خاص واستلزمت خيالا كولونياليا مألوفا : الأوربيون البيض ينقذون الآثار المصرية القديمة من الفلاحين المصريين[٢٥]. وبالمثل، إشارة كارتر إلى «روايات مبالغ فيها» لا يعني بها تصورات أوروبية، ولكن تلك القصص التي تدور بين الأهالى المصريين. وبالإضافة إلى ذلك، رغم أن اختيار الكلمات في هذه الفقرة قد لا يكون واضحا، فإن الإجراءات البوليسية التي وصفها كارتر كانت فعالة في منع الأهالى المصريين عن المواقع الأثرية. ورغم أن كارتر يشكو من التعطيل بسبب الزائرين من السائحين الأوروبيين والسياسيين القاهريين والذين يأتون مطالبين بعمل جولات، فإن النص لا يضع أي اعتبار لإمكانية زيارة مصريين من الأهالي. وباعتراف الجميع، لم يكن الأمن هو البؤرة الواضحة التى ركزت عليها كتابات كارتر حول الحماية. بدلا من ذلك فهو يؤكد على خبرته الدقيقة والقواعد الاحترافية لآداب المهنة:

> كان عملا بطيئا، بطيئا بشكل مؤلم، ومدمرا للأعصاب، فقد كان المرء يشعر طوال الوقت بحمل ثقيل من المسئولية. ومن المؤكد أن هذا الثقل شعر به كل من كان يقوم بالتنقيب، إذا كان لديه ضمير ذو علاقة بعلم الآثار على الإطلاق. فالأشياء التي يعثر عليها ليست ملكيته الخاصة كي يتعامل معها كما يشاء، أو يهملها كما يريد. فهذه الأشياء تراث مباشر من الماضي إلى العصر الحاضر، فهو ليس إلا الوسيط صاحب الامتياز الذي تأتي تلك الأشياء من خلال عمله ، وإذا تسبب

بالإهمال أو اللا مبالاة ، أو الجهل، في التقليل من مجموع المعارف التي قد يتم الحصول عليها منها، فهو يعرف أنه سيكون مذنبا بجريمة تعريض الآثار للخطر. إن سهولة إبادة الدليل أمر مؤلم للغاية، خاصة أن من المستحيل تعويضه.[٢٦]

النبرة المتجردة من الأهواء في هذا القسم من رواية كارتر ليست غير معتادة، ولا يوجد شيء غير مألوف في حديثه حول آداب المهنة. ومع ذلك، كما هو واضح من هذه الفقرة الأخيرة، فإن المبادئ العلمية لرواية كارتر توضح نظرية وصفية حذرة للعلاقة بين عالم المصريات وقطعه الأثرية: فهو يصور فوتوغرافيا، ويدرس، ويصنف، ويحفظ، ويقيد الدخول إليها. تلك النشاطات هي جزء من المسئولية الملقاة على عاتق عالم المصريات تجاه القطع الأثرية المكتشفة ، هي طريقة ممارسته لعلاقته الأخلاقية بالقطع الأثرية. وبشكل من الأشكال، من الممكن الادعاء بأن هذه العلاقة هي نوع من علاقة الملكية، إلا أن القطع الأثرية – باعتراف كارتر – ليست ملكا له. ولكنها أيضا ليست ملكا لأي شخص على وجه التحديد ، خاصة الفلاحين والعمال المصريين، الذين - كما يخشى هو - قد يسرقونها ويبيعونها. (ومن الجدير بالذكر أنه بعد ذلك بقليل، تسببت القضية الشائكة المتعلقة بالتحكم وحقوق الملكية في إقدام الحكومة المصرية على إيقاف عمل كارتر على مقبرة توت عنخ آمون) ويؤكد كارتر على أن حقه في التحكم في القطع الأثرية ينبع من حقيقة أنها تنتمي «إلى العصر الحاضر»،وأنه مجرد خبير يتولى أمرها. وقد يكون لدى عالم المصريات امتيازٌ استثنائيٌ للعمل على المواد الأثرية، ولكنه مجرد موظف سيتم الحكم على عمله من قِبَل القواعد الصارمة للموضوعية العلمية النزيهة. إذا كانت القواعد الجمالية لرواية كارتر قد شددت على وكالة القطع الأثرية على الفاعل العاطفي، فإن تلك القواعد تحول هذه العلاقة إلى العكس، فتدل ضمنيا على أن القطع الأثرية أشياء يعمل عليها علماء الآثار. وإذا كانت القواعد الجمالية تصف كيف أثارت الآثار المكتشفة اهتمام وشعور كارتر، فهذه القواعد تؤكد أن عليه التعامل مع القطع الأثرية بسلوك موضوعي، ليس كشيء يمتلكه، ولكن كتراث لحضارة تنتمي إلى الإنسانية كلها. وإذا كانت القواعد الجمالية تصف القطع الأثرية على نفس حالها الذي وجده المنقب، فإن هذه القواعد تصف كيف يقوم عالم الآثار بفهرستها وحفظها، بطريقة تؤدي إلى تقديمها كقطع أثرية للدراسة والعرض.

دخول الجمهور

ليس ثمة ما يجسد كلا من التداخل والتوتر بين القواعد الجمالية والعلمية في حديث كارتر أفضل من قضية دخول الجمهور. فقد ولّد اكتشاف المقبرة اهتماما عاما واسع المدى، خاصة بين الأوروبيين الذين يعيشون ويتجولون في البلاد . وكما أشار أحد مفتشي الآثار، إلى أنه " يوما بعد يوم يتزايد حجم الحشد الذي تجمع لمشاهدة نقل القطع الأثرية المختلفة . ها هي مركبة متلألئة اقتيدت إلى ورشة العمل ، والآن خزانة مطلية بالذهب أو تابوت ، وهنا صينية تحمل باقات من الزهور أو مجموعة من النثريات. وبينما كانت كل قطعة من هذه الشحنات محمولة عبر الوادي، كان يسير خلفها جنود مسلحون بالبنادق، ورجال صحافة وزائرون يهرولون على جانبها، يلتقطون صورا بكاميراتهم ويسجلون ملاحظاتهم على الأوراق"[٢٧]. ومثل الآثار الأخرى بالأماكن السياحية في جنوب مصر، كانت مقابر عديدة في وادي الملوك مفتوحة للزائرين الأوروبيين، وفي هذا الوقت بدءوا في الإلحاح على كارتر لفتح المقبرة التي اكتشفها. ومع حلول شهر يناير عام ١٩٢٣، نشرت التايمز اللندنية، «كل الطرق تؤدي إلى توت عنخ آمون في هذه الأيام ، ومتى ينزل المرء على إحدى ضفتي القناة رائعة المنظر، ويمر بالمقبرة الأهلية المحلية المؤدية إلى وادي الملوك، فهناك طابور لا ينتهي من البشر يركبون الحمير، أو فوق عربات الكارُو بطول الطريق أو فوق الهضبة ، الكل يتحرك في اتجاه المقبرة المكتشفة حديثا أو قادما منها. الأولاد الصغار الفقراء في كل منعطف يعرضون عليك تماثيل من الجص لتوت عنخ آمون»[٢٨]. وبسبب الثراء غير العادي للاكتشاف، احتج كثيرون في الصحف بأن الواجب العلمي لكارتر يملي عليه أن يفتح مكتشفاته للسياحة واطلاع الجمهور. وبينما تصاعد الضغط للسماح بالدخول إلى مقبرة توت عنخ آمون، قاوم كارتر، مشيرا إلى الأخطار الحقيقية التي يمثلها هذا الدخول بالنسبة لحفظ القطع الأثرية الموجودة داخل المقبرة:

> إن حضور عدد من الزائرين يمثل خطرا عظيما للقطع الأثرية نفسها ، خطر لا نملك، نحن المسئولين عنها، الحق في تعريضها له.... المقبرة صغيرة ومزدحمة، ويمكن إن عاجلا أو آجلا أن تؤدي خطوة خاطئة أو حركة طائشة من جانب أحد الزوار - في الحقيقة حدث ذلك أكثر من مرة في العام الماضي – إلى إلحاق ضرر من المتعذر إصلاحه على الإطلاق بإحدى القطع....الجزء المؤسف في الموضوع هو أنه

كلما كان الزائر أكثر اهتماما وأكثر حماسا، ازداد احتمال أن يتسبب في الضرر ؛ فهو يشعر بالانفعال، ومن فرط حماسته البالغة أمام إحدى القطع الأثرية فمن المحتمل جدا أن يخطو خطوة إلى الخلف أو يصطدم بأخرى. وحتى لو لم تتسبب هذه الحركة في ضرر فعلي، فإن مرور فرق ضخمة من الزائرين عبر المقبرة يثير الأتربة، وذلك في حد ذاته ضار جدا بالقطع الأثرية[٢٩].

وكأن ذلك لم يكن كافيا، يلفت كارتر النظر إلى أن الرطوبة الناتجة عن تنفس زائري المقبرة قد تهدد القطع الأثرية أيضا. وأكثر من هذا، فالزيارات أيضا قد تكون مزعجة في موقع تنقيب في حالة عمل نشط:

[الخطر] الثاني، نتيجة ضياع وقت العمل الحقيقي بسبب الزائرين، وهذا لا يتضح بسرعة كافية، ولكنه بشكل من الأشكال أكثر خطورة من بعض النواحي. هذا سوف يبدو مشهدا مبالغا فيه بشدة بالنسبة للزائر الفرد، الذي سوف يتساءل ما أهمية ضياع نصف ساعة فقط استغرقها هو أو هي في هذه الزيارة بالنسبة للوقت الذي يستغرقه العمل خلال موسم كامل. وهذا حقيقي تماما، فيما يتعلق بنصف الساعة الوحيدة تلك، ولكن ماذا عن الزائرين التسعة الآخرين، أو مجموعات الزوار، الذين يحضرون في نفس اليوم؟ ...إن خطر المقاطعة المتواصلة واضح.... ماذا يمكن أن يعتقد كيميائي إذا أنت طلبت منه أن يقطع تجربة حساسة ليصطحبك في جولة بمختبره؟ ماذا سيكون شعور الطبيب الجراح إذا أنت قاطعته في منتصف إحدى العمليات الجراحية؟[٣٠]

لم يكن كارتر ضد فتح المقبرة للمشاهدة العامة. فقد كان يدرك تماما أن جهوده سوف تؤدي في النهاية إلى دخول العامة إلى المقبرة والعرض المتحفي للقطع الأثرية التي تحتويها. ولكنه بالأحرى، كان يعارض السماح بطلبات دخول كامل للجمهور إلى مشروعه في الوقت الذي كانت تتواصل فيه أعمال الحفر والتنظيم والحفظ. كانت عملية تعطيل الزيارات السياحية والمراسلة كبيرة، ومذكورة جيدا في مذكراته حول التنقيب. والعديد من اليوميات خلال شهر فبراير عام ١٩٢٣ لا تزيد عن «مخصص لزائرين» «الصحافة إلى مقبرة توت عنخ آمون» و «زائرون لمقبرة توت عنخ آمون»[٣١]. وفي هذا الإطار، تبدو مقاومة كارتر معقولة للغاية.

ولكن مقاومة كارتر ذهبت إلى أبعد من هذا. لم يكن الأمر يتوقف على أن الزائرين يوقعون الفوضى في عمله ويهددون سلامة مادة القطع الأثرية التي كان يكشف عنها. في بعض الأوقات كان ببساطة معاديا لمشاهدة العامة من أي نوع، والذي ربما كان أمرا منطقيا أيضا، باعتبار مدى السلبية في تغطية الصحافة له. وكان أكثر ذلك نتيجة الصفقة الحصرية التي كان راعي كارتر، اللورد كارنارفون، قد عقدها مع التايمز. فبسبب ضيق الصحف البريطانية الأخرى من اضطرارها لشراء تقارير «بايتة» من اليوم السابق حول الكشف من التايمز ، فقد شنت حملة نقد متواصلة على هذه العملية، وركزت العديد من المقالات على موقف كارتر من الشهرة. وكانت الصحافة المصرية مبالغة جدا في نقدها حتى أن كارتر نفسه أدلى بملاحظات حول تقاريرها. فقد أشار بامتعاض أكثر من مرة في مذكراته إلى «الصحافة المحلية». والجدير بالذكر في هذا الشأن، أن أحمد كمال وسليم حسن - وهما من أشهر علماء المصريات المصريين، عندما أقحما نفسيهما لأول مرة في قضية مقبرة توت عنخ آمون - ركز كلاهما على معايير نشر الاكتشافات العلمية بشكل مناسب. وأكد كلاهما ضمنيا على أن كارتر قد خالف تلك المعايير [٣٢]. وبينما أصبح الكشف تحت الفحص المتزايد، لم تعد مثل هذه الاتهامات يشار إليها. كانت معارضة كارتر لفتح الموقع للجمهور قد أصَبحت مرتبطة بشكاوى صريحة حول فشل مصلحة الآثار في فرض الحقوق المصرية على حق الامتياز الممنوح لكارنارفون، وهو فشل يساوي عملية انتهاك سيادة الدولة نفسها. وكما سنرى، كانت التوترات حول عدم موافقة كارتر على منح تصريح بدخول العامة إلى منطقة الكشف قد تردد صداها في السجلات الآثارية والسياسية على السواء.

تؤدي هذه الخصومة إلى حالة من التوتر في كل مذكرات كارتر . فمن ناحية ؛ تقترن القواعد العلمية في روايته بقضية النشر إلى حد بعيد، والكتاب نفسه جاء رد فعل على الانتقادات التي وجهت إليه. في بعض الفقرات، ينتقد كارتر عمل الأجيال المبكرة من الأثريين والمنقبين الذين لم يؤدُّوا واجبهم بما يكفي للحفاظ على القطع الأثرية الناتجة عن كشوفهم، والذين كانوا يعملون بعيدا عن أعين العامة. وبالنسبة لتمييزه بين ممارسات الهواة في أزمنة سابقة وما يتسم به علم المصريات المعاصر من احترافية، كان الدور الذي لعبه النشر في ذلك حاسما. والحق أن كارتر يؤكد على أن ما دفعه إلى نشر روايته هو «الاهتمام العام»[٣٣]. ومن الناحية الأخرى، كان كارتر يشعر بالحيرة والامتعاض من الاهتمام العام الذي نالته جهوده:

إن تركز أضواء الشهرة أمر جديد على علم الآثار ، وهي تجربة تثير الحيرة لمعظمنا. في الماضي كنا نمضي في أعمالنا ونحن سعداء بما يكفي، ونهتم بها بعمق بأنفسنا، ولكن لا نتوقع من الآخرين أكثر من التصرف بهدوء وروية تجاه ذلك، والآن فجأة نجد العالم كله مهتما بنا، اهتماما شديدا جدا، وشغوفا تماما بالتفاصيل لدرجة إرسال مراسلين خاصين برواتب ضخمة لعمل لقاءات صحفية معنا، ونقل تقرير عنا كل لحظة، والاختباء خلف الأركان لاستخراج الأسرار منا. الأمر، كما قلت، مثير للحيرة بالنسبة لنا، لا أستطيع القول بأنه محرج ، أحيانا نتساءل كيف ولماذا بالضبط حدث كل هذا؟. وقد نتساءل، لكني أعتقد أنه لغز لا يستطيع أي شخص أن يعطي إجابة محددة عليه. ولابد أن نفترض أنه في الوقت الذي حدث فيه الكشف، كان الجمهور بشكل عام في حالة سأم عميق من سماع الأخبار عن التعويضات والمؤتمرات والانتدابات، وتاق الجميع لموضوع جديد يتحدثون عنه. وفكرة الكنز المدفون، أيضا، موضوع جذاب لمعظمنا. ومهما كان السبب - أو مجموعة الأسباب - فمن المؤكد أنه عندما نشرت رسالة التايمز الأولى، لم تكن هناك قوة على الأرض تستطيع أن تحمينا من أضواء الشهرة التي هبطت فوق رؤوسنا[٣٤].

ومن ثم فإن التوتر هنا يحدث بين فكرتين متباينتين وإن كانتا متداخلتين عن الجمهور في رواية كارتر: الجمهور المتنور ثقافيا من النظراء العلميين، وجمهور يسعى للتسلية من سواد السائحين القادمين من الدول الاستعمارية. ويبدو أن المؤلف لم يخطر له بأي حال إمكانية ظهور جمهور ثالث – جمهور مصري مثقف.

وتعبر سلسلة من الافتتاحات الرسمية المنظمة بوضوح عما حدث من صراعات بين مقتضيات العمل الآثاري العام ومطالبة الجمهور بالعرض. وبينما استمر كارتر في العمل، أجبرته مصلحة الآثار المصرية على فتح المقبرة للزيارات. بعض هذه الزيارات، على سبيل المثال، كان الافتتاح الرسمي الأول للغرفة الأمامية المؤدية للمقبرة والذي جرى يوم ٢٩ نوفمبر عام ١٩٢٢ وكان منظما بإتقان. وكان من بين المدعوين اللورد ألليمبي، المندوب السامي لمصر، وزوجته، وعبد العزيز يحيى، محافظ قنا، ومحمد فهمي، مأمور المحافظة، برفقة مسئولين مصريين آخرين. وفي نوع من الازدراء لكل من مصلحة الآثار ووزارة الأشغال العامة، لم توجه الدعوة إلى بيير لاكو، مدير المصلحة، ولا إلى بول توتنهام Paul Tottenham، المستشار

الثقافي والآثاري للوزارة. وخلال أوائل ربيع عام ١٩٢٣، هبط آلاف الأوروبيين على الأقصر ليكونوا على استعداد لزيارة المقبرة، وفي أعقاب الافتتاح الرسمي الثاني، أُزيل الجدار المختوم الذي يفصل غرفة المدخل عن بقية المقبرة. وتقرر أن يحدث ذلك تكريما لزيارة الملكة إليزابيث ملكة بلجيكا وابنها الأمير ليوبولد. وفي ١٦ فبراير، نظم اللورد كارنافون وكارتر افتتاحاً لحجرة الدفن. ورغم أنهما كانا يأملان في تحديد قائمة الضيوف بأقل من خمسة وعشرين فردا ، إلا أنّ عدد الحاضرين تجاوز خمسة وأربعين شخصا عندما كسر كارتر الخاتم. ضمت قائمة المدعوين عددا من النخبة المصرية في مجالي السياسة والمصريات. ووجهت الدعوة إلى الملك فؤاد، ولكنه رفض (رغم أنه قام بزيارة هذا الكشف فيما بعد). وكان ضمن قائمة الحاضرين عدد من الأمراء، من بينهم حسين كمال الدين، وعمر طوسون، ويوسف كمال، إلى جانب وزراء حاليين وسابقين، من بينهم عدلي يكن، وتوفيق نسيم، وعبد الخالق ثروت، وإسماعيل صدقي، وإسماعيل سري. كذلك أيضا حضر سفراء فرنسا، وبلجيكا، والولايات المتحدة ؛ اللورد كارنارفون والليدي إيفيلين هيربرت ، وسير جون ماكسويل ، القائد العسكري البريطاني السابق في مصر ، والمدير الفرنسي لمصلحة الآثار، وبيير لاكو ، ونجوم آخرون[٣٥].

ويقول إيه. سي. ميس في وصف هذا الحدث :

> بدت المقبرة كما لو أنها مرتبة من أجل مشهد مسرحي. لقد صنعنا ... مسرحا صغيرا ليمكّننا من كسر الجزء العلوي من الختم معتقدين أن العمل من القمة إلى الأسفل أكثر أمانا. كان هناك حائل على مسافة قصيرة إلى الخلف، وخلف ذلك مقاعد للزائرين حيث كان من المرجح أن المهمة ستكون طويلة الأجل. وداخل الحاجز، كان كارتر وكالندر وأنا. ألقى كارتر خطبة قصيرة أولا، ثم قال كارنارفون بضع كلمات ثم جاءت اللحظة المثيرة وصعد كارتر على المسرح، لا يرتدي إلا البنطلون وجاكيت ودق الضربة الأولى بمطرقة وأزميل. في البداية حدد مكان العتبة الخشبية فوق الباب ثم بحرص شديد راح يزيل ما تحتها، ومن حسن الحظ أن الأحجار العلوية كانت صغيرة. وبعد حوالي ربع ساعة كان قد صنع ثقبا بحجم يكفي لوضع بطارية كهربائية، واستطعنا أن نرى نصبا خشبيا ضخما مغطى بورق الذهب، كان من الثابت أنه الهيكل الذي يغطي التابوت. وعند هذه النقطة سألني أن أحضر وأساعده، وقمنا ببقية الإزالة معا. كان شعورا غريبا ونحن نقف على المسرح ونقوم بتوسيع الفتحة تدريجيا ، وكان من الممكن أن تشعر بالنّظّارة خلف الحاجز يكادون يضجون بالانفعال[٣٦].

لم يَضِعْ التأثير المسرحي على النظارة الذين تحدثوا بنفس تعبيرات القواعد الفنية – العجب، الرهبة، وما يجل عن الوصف – التي ميزت تلك اللحظات في رواية كارتر. وعلى سبيل المثال، بعد مغادرة الافتتاح مباشرة، قال لورد كارنارفون لجريدة لندن تايمز «أجد من الصعوبة أن أصف ما شعرت به عندما دخلت تلك الغرفة الداخلية، ولكن من المؤكد أنني لم أحلم أبدا بأنني سوف ألقي نظرة على المشهد المدهش الذي وقعت عليه عيناي... لقد تبعت مستر كارتر إلى الداخل بحرص عظيم ومهما كانت الانفعالات ومشاعر الإثارة التي غمرتني عندما دخلت الغرفة الأولى ، فقد كانت لا شيء عندما كنت أدخل إلى ما لا شك في أنه عمليا مقبرة لم تُمسّ من قبل لملك مصري» (٣٧). وطوال ذلك الأسبوع، توافدت شخصيات أوروبية رفيعة لزيارة المقبرة مع توسع في المراسم ومع دعاية كبيرة . وكما ذكرت جريدة التايمز :

> لقد قُدم الإجلال [لتوت عنخ آمون] من كل مكان. أصبح اسمه ملء السمع والبصر. يهتفون به في الشوارع، ويهمسون به في الفنادق. وفي الدكاكين المحلية يعلن توت عنخ آمون عن كل شيء : الفن، والقبعات، والتحف الغربية، والصور الفوتوغرافية ، وغدا ربما يعلن عن أنتيكات «أصلية». في كل فندق بالأقصر يوجد شيء في قائمته «على طريقة توت» (à la Tut). ملكة بلجيكا، رغم أنها شخصية بارزة – وسوف تزور المقبرة غدا – هي مجرد ملكة عصرية لأمة ما. ولكن لكي يكون للمرء شأن اليوم في طيبة، لابد أن تكون له علاقة، من أي نوع، بالملك القديم. بعض الاطلاع البسيط يزين به المرء عروة سترته، ويروي عما رآه في أحلامه بالأمس عن توت عنخ آمون. والليلة هناك حفل رقص توت عنخ آمون وستكون القطعة الموسيقية الأولى فيه هي "توت عنخ آمون راج(*)»(٣٨).

كانت مثل هذه التقارير تدعم المطالب العامة لفتح المقبرة بشكل عام للسياحة، كما كانت تلمح إلى المزيد من الصراع بين كارتر وهيئات الدولة المشرفة على إدارة الآثار. وصيغت استجابة كارتر للشهرة والطلب المتزايد على الرحلات السياحية بأسلوب يعبر عن الترفع العلمي:

(*) نوع من الموسيقى يسمى Ragtime كان منتشرا بشدة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، كان يتسم بالإيقاع، وبدأ في الأصل كموسيقى للرقص في المناطق الشعبية قبل أن ينتشر كقطع موسيقية على البيانو [من الويكيبيديا بتصرف – المترجمة].

> إن مطالبة البحث الأثري بالمراعاة عظيمة القدر مثلها في ذلك مثل أي شكل آخر من البحث العلمي... ألأننا نجري أعمالنا في مناطق غير مأهولة بدلا من إجرائها في مدينة مزدحمة، يمكن اعتبارنا أفظاظا لأننا نعترض على المقاطعات المستمرة التي تعطل عملنا؟ أفترض أن السبب الفعلي هو أن البحث الأثري في الرأي العام ليس عملا على الإطلاق. إن البحث الأثري نوع من المتعة السياحية المتميزة، يجري تنفيذها بأموال الباحث الخاصة إن كان ثريا بدرجة كافية، أو بأموال أناس آخرين إن استطاع أن يقنعهم بتمويله، وكل ما عليه أن يفعل هو أن يستمتع بالحياة في جو شتوي لطيف ويدفع لمجموعة من الأهالي ليعثروا له على أشياء(٣٩).

تشير شكوى كارتر إلى تعارض داخل مؤسسات العرض الأثري بين الدراسة العلمية من ناحية والتسلية السلعية من ناحية أخرى. ورأى توني بينيت Tony Bennett وآخرون، أن الطبيعة المشهدية للعرض العلمي – سواء في موقع البحث الأثري أو في العرض المتحفي – تشترك في الكثير مع صناعة الترفيه الشعبية، خاصة تلك المتعلقة بأنشطة السياحة والترفيه(٤٠). لم يكن هذا التشابه يمثل مشكلة بالنسبة لمؤسسات السياحة. وعلى العكس، فإن المعرفة المفيدة التي يفترض الحصول عليها أثناء الرحلات الترفيهية كانت نقطة هامة لبيع صفقة الرحلة السياحية إلى أماكن مثل وادي الملوك(٤١). لكن معاهد المصريات وجدت التشابه بين الإعلان العلمي والعرض التجاري مصدرا لقلق حقيقي. وبالنسبة لكارتر والآخرين الذين أضفوا على عملهم شرعية من خلال لغة النزاهة الحرفية، فقد كرهوا عقد صلة بين أعمال علم المصريات والسياحة الترفيهية(٤٢). ولكن، فوق هذا، كان ذلك ينطوي على تنافر بنيوي، لأنه بدون اهتمام العامة والتجارة التي تولدها السياحة والرعاية المتحفية، لن تكون لمشروعات البحث الأثري الشهرة والتمويل الخاص كما كانت في زمن كارتر.

وفي رواية كارتر، هل يدل تعبير «معرض» على الترفيه واللهو أم العمل والدراسة العلمية؟ الإجابة ملتبسة. يكتب كارتر:

> إن لدينا فرصة في هذه المقبرة لم تتوفر لأي منقبين أثريين من قبل، ولكن لو استطعنا الاستفادة الكاملة منها... فهناك ضرورة مطلقة أن نُترك للاستمرار في العمل دون مقاطعة. ولا يعني ذلك أن زوارنا كانوا جميعا حريصين على البحث الأثري، أو حتى مهتمين به اهتماما متواضعا. كثيرون منهم اجتذبهم مجرد الفضول، أو أسوأ حتى من ذلك، بالرغبة في زيارة المقبرة لأن ذلك هو ما يفعله الجميع. أرادوا أن

يكونوا قادرين على التحدث بطلاقة عنها مع أصدقائهم بعد عودتهم إلى بلادهم، أو أن يتبجحوا على السياح الذين كانوا أقل حظا فلم يستطيعوا دخول مثل ذلك المكان بأنفسهم(٤٣).

وهنا، يبدو وكأن ما يعترض عليه كارتر هو السائح اللا مبالي، الشخص الذي لا تنقصه فقط المعرفة اللازمة لتقدير مشهد المقبرة، ولكن أيضا ذلك الذي لا يشعر بالفضول. لأن هذا النوع من الزائرين ينظر إلى الموقع الأثري كشيء من قبيل عرض الأصنام أو الطقوس الوثنية، والتي يسعى الزائر لرؤيتها ليس لرغبة صادقة في المعرفة، وإنما بالأحرى لمحاكاة تجارب الآخرين. وفي نفس الوقت، يعترف كارتر بأن هناك سائحين لديهم اهتمام ملائم وصادق:

ست صناديق مليئة بالأشياء من المقبرة معروضة بالفعل في متحف القاهرة، ونحن نرجو بحرارة الزائرين القادمين إلى مصر بأن يقتنعوا بزيارتها، وبما يمكن لهم رؤيته من خارج المقبرة، وألا يعقدوا الرغبة على الدخول إلى المقبرة ذاتها. وهؤلاء الذين لديهم اهتمام أصيل بالآثار من أجل الآثار سوف يكونون أول من يتحقق أن هذا المطلب منطقي تماما. أما الآخرون، الفضوليون التافهون، الذين ينظرون إلى المقبرة كعرض جانبي، وإلى توت عنخ آمون كمجرد موضوع للمحادثة، فليس لهم حق في الموضوع، ولا حاجة لمراعاتهم(٤٤).

ومكان المعرض في حديث كارتر ملتبس تماما فيما يتعلق بدلالته على الفرق بين علم البحث الأثري ومسرّات الثقافة التجارية: إن موضوعات العرض يمكن أن ننسبها إلى كل من الاعتبار العلمي الجاد، والتسالي الترفيهية؛ العرض هو حدث يمكن أن يثير تجارب ذاتية بنفس سهولة الفهم الموجه للقطع الأثرية. وفي الختام، المعرض هو المكان الذي تمتزج فيه بصعوبة كل تلك القواعد الجمالية والعلمية وقواعد الترفيه والتسلية التي نراها في رواية كارتر.

قانون المكتشفات الأثرية: الآثار وقضية ملكيتها، وما بعد ١٩١٩

عندما ننظر إلى الموضوع من وجهة نظر التاريخ المصري الاجتماعي الحديث، فإن رواية كارتر الشهيرة تسكت بدرجة تثير الدهشة عن السياق الذي كان يعمل فيه. ومع أن السياسة تدخل أحيانا آفاق روايته عن الاكتشاف، فهي لا تظهر إلا في صورة نوع من الإرباك والإزعاج. وقراءة مذكراته المنشورة عن الكشف لن تساعد المرء

أبدا على فهم أنه أجرى حفائره في وقت من الجيشان الثوري، أو أن تلك الثورة كانت موجهة لأنواع من الامتيازات التي منحت الأوروبيين حق النفاذ إلى التربة المصرية. وهذا السكوت ليس مجرد سهو. بل على العكس، فإن عدم مناقشة السياق الثوري الذي حدث الكشف أثناءه جزء من الادعاء العلمي للتنقيب عن الآثار، وهو يعني تحديدا القول بأن هذا التنقيب كان بمعزل عن كل تلك الاعتبارات. ورغم هذا، فإن السياق السياسي هام لفهم ليس فقط المعاني الأوسع لاكتشاف مقبرة توت عنخ آمون، ولكن أيضا كيف أن كارتر، كأثري محترف، كان مضطرا للالتزام بالقواعد العلمية.

ورغم أن البريطانيين كانوا هم الحكام الفعليين لمصر منذ ١٨٨٢، ظلت مصر رسميا جزءا من الدولة العثمانية. وعندما قامت الحرب العالمية الأولى، ووجد الإنجليز أنفسهم في صراع مباشر مع العثمانيين، أصبح هذا الشكل القانوني مصدر تناقض. وهكذا توصل البريطانيون لوضع مصر تحت الحماية البريطانية في عام ١٩١٤. ورغم أن الحرب نشبت في مكان آخر، فقد انغرست مصر في الحرب العالمية الأولى بأساليب متعددة، حيث أُخضع معظم اقتصادها لحمى الحرب البريطانية. وعندما انتهت الحرب، ثارت الأسئلة حول وضعية مصر السياسية مثلما سرت بين النشطاء السياسيين في كل مكان من الولايات العثمانية السابقة أسئلة عن وضعية حكوماتهم. كانت النخبة المصرية التي تحظى بوضعية جيدة لرفع قضية استقلال مصر هي مجموعة ترتبط بأحمد لطفي السيد وحزب الأمة. وكان يقود هذه الجماعة محام بارز يسمى سعد زغلول، وشكّل أعضاء هذه الجماعة وفدا حاول السفر للمشاركة في اللقاءات الدبلوماسية التي أعقبت الحرب، ولكن المسئولين البريطانيين منعوهم من السفر. وعندما اعتقل البريطانيون سعد زغلول ونفوه إلى مالطة، انفجرت احتجاجات شعبية هائلة في مصر والإسكندرية. ورغم أنها كانت احتجاجات عفوية في بداياتها، إلا أنهم تجمعوا وعبروا بفصاحة عن مطالبهم بالاستقلال وخروج البريطانيين من مصر. وفي خلال أسابيع كان العمال والطلبة والحرفيون والموظفون، رجالا ونساء وأطفالا، يشاركون في أكبر مقاومة مباشرة للحكم البريطاني في البلاد. وفي كل مكان من البلاد، توقفت السكك الحديدية وانقطعت خطوط التلغرافات، مما عزل الحاميات الإنجليزية التي حاصرتها العصب الشعبية. ومن المعروف أن قادة زفتى في الدلتا أعلنوا بجرأة مدينتهم جمهورية مستقلة. وبالمثل، سرى تيار الثورة بين قطاعات من المصريين لم يكونوا قبلا نشطين في النضال ضد الاستعمار، فضلا عن المخاطرة بالخروج إلى الشوارع للتعبير عن قناعاتهم. ونتذكر على وجه الخصوص المشاركة الواسعة للنساء في الثورة كدليل على الانتشار والمظهر العصري لها. وكانت شعارات الثورة والتشكيل التعددي لقياداتها

من المسلمين والمسيحيين دليلا على حقيقة أن الحركة الوطنية كانت علمانية، وليست إسلامية التوجه.

وكان رد الفعل البريطاني مزيجا من القمع ومحاولة الاستقطاب. واستشهد مئات من المصريين واعتقل الآلاف أثناء محاولة السلطات الاستعمارية إخماد التمرد. وانحنى البريطانيون أمام الضغط، فبدءوا التفاوض، بوسائل محدودة، مع وفد سعد زغلول، الذي ظهر باعتباره الصوت المهيمن في الحركة الوطنية المصرية. ورغم أن ثورة ١٩١٩ لم تنجح في مطلبها الرئيسي – وهو الاستقلال التام والفوري عن بريطانيا العظمى – فقد أجبرت بريطانيا على بعض التنازلات. في ١٩٢٢، أصدر نائب العرش البريطاني تصريحا من طرف واحد هو تصريح ٢٨ فبراير، والذي منح مصر استقلالا اسميا. ومع الاستقلال الاسمي، تغيرت وضعية العائلة الخديوية المصرية: أصبح السلطان فؤاد ملكا في عام ١٩٢٢. وفي عام ١٩٢٣، سمحت بريطانيا بوضع دستور مصري وكذا سن قانون يسمح بانتخابات برلمانية.

كانت هذه التطورات بالغة الأهمية في فهم الضغط السياسي على قانونية عمليات التنقيب التي قام بها كارتر. فعلى سبيل المثال، عندما كتب كارتر عام ١٩٢٣ قائلا «الأشياء التي يجدها الأثري ليس ملكا شخصيا له»، كان يعبر عن التزام بالنزاهة العلمية. ولكن المقولة كانت صحيحة من نواحٍ أخرى أيضا. في فبراير ١٩٢٤، عقب انتخاب أول برلمان مصري، والذي تزعمه سعد زغلول وحزب الوفد، ألغت إدارة الآثار فجأة الامتياز الممنوح لكارتر والذي استطاع القيام بالتنقيب بموجبه. وظهرت تفاصيل الامتياز في ذلك الوقت في الصحافة المصرية، وأصبحت شرعيتها موضع انتقاد عام ومستمر، بالإضافة إلى تعليقات مليئة بالسخرية المريرة حول تشابهها مع «الامتيازات الأجنبية» سيئة السمعة في العصر العثماني[٤٥]. وأصبحت قضية حقوق الملكية تلقي بظلالها على نواح أخرى من الاكتشاف. وهذا التطور يدعم حقيقة أن المؤسسات المختلفة للآثار المصرية (الفنية، والعلمية، والمتحفية) كانت تحصل على الحد الذي تعمل به فقط من خلال الأطر القانونية التي تحكم الإدارة الاستعمارية للآثار في مصر، وهي أطر ترى بوضوح «الأشياء التي تكتشف» في مصر باعتبارها بالفعل تحت رعاية الأمة المصرية وملكية الدولة.

بدأ كارتر عملياته في وادي الملوك عام ١٩١٥، عندما فاز لورد كارنارفون بالحق في التنقيب هناك مع انتهاء الترخيص الممنوح لثيودور دافيز Theodore Davis،

وهو مليونير أمريكي، والذي أعلن بعد اثني عشر عاما من الحفر أن الوادي يخلو من أية مكتشفات أخرى. ورغم أن عمليات التنقيب أوقفت بسبب الحرب العالمية الأولى، فإن الترخيص الممنوح لكارنارفون كان يُجدد سنويا دون أية تعديلات. وقد ظهر فيما بعد أن كثيرا من بنود الترخيص كانت حاسمة في الخلافات القانونية حول حقوق النفاذ والملكية، وأخيرا، حول سيادة الدولة. وهي جزئيا كما يلي:

١. يتحمل إيرل كارنارفون نفقة، ومخاطر، ومجازفة أعمال التنقيب والتي يقوم بها مستر هوارد كارتر؛ وهذا الأخير لابد أن يكون موجودا باستمرار أثناء الحفر.

٢. سوف ينفذ العمل تحت قيادة مصلحة الآثار، التي سوف يكون لها الحق في الإشراف على العمل، وأيضا تغيير طريقة التنفيذ إذا رأت ذلك ملائما لإنجاح العمل.

٣. إذا حدث أن اكتشفت مقبرة أو أي أثر آخر، فينبغي على المرخص له أو من يمثله أن يقدم في الحال إشعارا لرئيس مفتشي مصر العليا في الأقصر.

٤. ويحفظ للمرخص له شخصيا فضل افتتاح المقبرة أو الأثر المكتشف، وبأن يكون أول من يدخل هناك.

٥. في لحظة الافتتاح، لرئيس مفتشي مصلحة الآثار، إذا رأى أن الضرورة تقتضي ذلك، أن يقوم بوضع العدد الذي يراه كافيا من الحراس.

٦. على صاحب التصريح، أو من يمثله، بعد فحص المقبرة أو الأثر المذكور، وبعد أن يأخذ ما يراه ضروريا من الملاحظات، أن يقدم هذه الملاحظات، إن طُلب ذلك، إلى مفتش مصلحة الآثار أو أي وكيل آخر يكون معينا من قبل المصلحة.

٧. على صاحب التصريح، أو من يمثله، أن يرسم "دقائق" تظهر التفاصيل الخاصة التي لوحظت في لحظة الافتتاح، والمكان الذي تحتله كل قطعة، مع إلحاق هذا بأكبر عدد ممكن من الرسوم والصور[٤٦].

وكما يظهر من الموازنة بين الواجبات والمجازفات في مقابل الحقوق والفوائد في الفقرات ١-٣ و٥-٧، أصرت مصلحة الآثار على الاحتفاظ بمكانة متميزة بالنسبة للمطالبة بـ «أي أشياء تكتشف»[٤٧]. وهذه الفقرات لا تشترط فقط إجراء الأنشطة تحت إشراف مصلحة الآثار، ولكن تشترط أيضا أن من واجب صاحب الامتياز أن يسلم -

حرفيا، كتابة، ومن خلال الفحص والمعاينة – كل المكتشفات إلى المصلحة. وتصر فقرات أخرى على تحديد النشر الزمني للملاحظات الحقلية وقوائم تفصيل المفردات في حوليات المتحف المصري. ومن ثم، فكثير من تقنيات التسجيل المشار إليها في كتاب كارتر الذي كان على قمة مبيعات الكتب لم تكن مجرد ممارسات علمية قياسية، ولكنها أيضا شروط الامتياز. وكأنما لم يكن ذلك واضحا بدرجة كافية، يؤكد البند الأخير أن للمصلحة الحق في التدخل في، وليس فقط مراقبة، عمليات الحفر التي يقوم بها صاحب الامتياز:

> وأي مخالفة من جانب صاحب التصريح أو وكلائه للشروط المذكورة عاليه سوف تستتبع إلغاء التصريح الحالي دون تقديم إنذار أو اتخاذ أي إجراء رسمي. وفي هذه الحالة، سوف تقوم مصلحة الآثار، التي تعمل إداريا، بإيقاف كل العمل واتخاذ أي خطوات تراها ضرورية لصالحها ولحماية الآثار أو الأشياء المكتشفة في لحظة إيقاف التنقيب، ودون أن يكون لصاحب التصريح أو أي من وكلائه الحق في المطالبة بأي تأمين أو تعويض مهما كان أو لأي سبب(٤٨).

وكما رأينا، رغم أن قوانين الآثار المصرية كانت تسعى لتحديد طريقة معاملة الآثار، فإن التطبيق الفعلي لمثل تلك القوانين في الميدان غالبا ما انحرف كثيرا عن اللغة التي كتبت بها. ويمتلئ تاريخ قانون الآثار الاستعماري في مصر بالاستثناءات بدلا من القواعد، مع تمكن أصحاب الامتيازات بنجاح من مضاعفة مطالباتهم على حساب مصلحة الآثار. ولكن، لعدد من الأسباب، ومن ضمنها الاستقلال الاسمي الجديد للدولة المصرية، لم يكن هذا النسق القديم قائما حتى اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون. ومن أهم الحقائق الجديرة بالذكر لهذا الحدث أن مصلحة الآثار استطاعت الاحتفاظ بحقوقها ضد امتياز كارتر وكارنارفون أفضل كثيرا مما كان يحدث في الماضي. ومن بين النقاط العديدة للنزاع بين كارتر ومصلحة الآثار، هناك ثلاث نقاط بالغة الأهمية: دخول الجمهور، وهيمنة الدولة، والملكية العامة.

نشأ أول نزاع جاد بين أصحاب امتياز كارنارفون ومصلحة الآثار حول قضية تمكن الصحافة من النفاذ إلى أخبار الكشف. فعندما تحقق لورد كارنارفون من أهمية كشف مقبرة توت عنخ آمون، تفاوض، كما سبق الذكر، على عقد حصري مع جريدة

لندن تايمز يقصر الحقوق الصحفية عليها. وكان حافزه إلى ذلك أنه كان لديه، إلى جانب الملاءمة الواضحة، حافز مالي كبير، اعتبارا للقدر الكبير من الأموال التي أنفقها على مدى أكثر من خمسة عشر عاما من التنقيب في مصر. وكان جزءا من هذا العقد العملي، أن يصاحب أحد مراسلي التايمز، هو توماس مرتون Thomas Merton، كارتر وفريقه في موقع التنقيب، وأن تمنع أية وكالات أنباء أخرى. ورغم ما سببته هذه التسوية من احتجاجات وغضب من قبل الصحافة المحلية والأجنبية، فقد استمر العمل بهذا العقد الحصري لشهور بعد الاكتشاف. وسعت مصلحة الآثار لتغيير هذا الاتفاق عندما جاء وقت إعادة التفاوض في امتياز كارنارفون لموسم ١٩٢٣-١٩٢٤، وهو الامتياز الذي انتقل إلى زوجة اللورد كارنارفون بعد وفاته في أبريل ١٩٢٣. وفي لقاء مع كارتر بالقاهرة في أوائل شهر أكتوبر ١٩٢٣، عرض جيمس إدوارد كويبل James Edward Quibell، السكرتير العام لمصلحة الآثار، منفذا أوسع لدخول الجمهور والصحافة إلى مقبرة توت عنخ آمون لكي يخفف من الانتقادات التي كانت الآن منشورة أمام الرأي العام. وكان رد فعل كارتر تغيير شروط المناقشة. وأكد كارتر أن موضع مرتون المتميز في موقع التنقيب يرجع إلى أنه كان في الحقيقة ضمن أعضاء فريق البحث الأثري. وسعيا لفصل شكاوى الصحافة المحلية عن شكاوى الصحافة الأجنبية، عرض كارتر عمل نشرة إخبارية يومية تتاح لكلتيهما، ولكن وفق شروط مختلفة. وكما عقب كويبل: "سوف يتم إرسال أخبار إلى صحيفة التايمز برقيا في المساء، لكي تطبع في صحيفة اليوم التالي. وسوف تقدم نفس الأخبار للصحافة المصرية في الصباح الباكر، في وقت مناسب لطباعتها في جرائد نفس اليوم. وهكذا ستصل الأخبار إلى الجمهور في القاهرة ولندن عمليا في نفس الوقت. وسوف تحصل صحف القاهرة مجانا على ما تدفع مقابل الحصول عليه كل الصحف الأوروبية والأمريكية»(٤٩). وقد فشل هذا العرض. فقد رأت وكالات الأنباء الأوروبية أن اضطرارها لدفع أجر لجريدة التايمز مقابل أخبار قديمة من اليوم السابق هو نوع من الابتزاز. وبالمثل، احتجت وكالاتُ الأنباء المصرية بعنف على هذا الترتيب، مشترطة أن الشعب المصري يستحق النفاذ بلا عائق إلى لقيَّةٍ أثرية ينبغي أن تكون، عن حق، تحت سلطان الدولة المصرية الفعلي. وفي لحظة نادرة من الاتحاد القومي، قامت أكبر الصحف المصرية ـ الأهرام، البلاغ، الجمهور، الأخبار، وغيرها - بتقديم التماس مشترك إلى الحكومة حول هذه القضية. ويمكن أن نرى نقطتين في تلك الشكوى: أولا، أن الاتفاق مع التايمز يعتبر

نوعا من احتكار معلومات تعتبر حيوية للشعب المصري؛ وثانيا، أنه من غير المعقول بعد الاستقلال أن تمنع وكالة أنباء أجنبية المصريين من نشر الأحداث التي تجري في بلادهم نفسها(٥٠). وتحت الضغط من رجال الصحافة البريطانيين، اقترح كويبل إصدار بلاغ رسمي للصحافة العامة في نفس المساء الذي يبرق فيه مرتون بتقريره إلى لندن، وبذلك أنهى التمييز المعطى للتايمز، وألغى عمليا العقد الحصري لها. وكان رد فعل كارتر على إدارة الأشغال العامة ساخطا: «لا ضرورة ولا تبرير من أي نوع لإنشاء خدمة إخبارية إضافية، سواء لصالح العلم أو الجمهور. إن المعلومات التي تعطى الآن رسمية – أي أنها تقدم عن طريق القائم بالتنقيب نفسه – وكل صحيفة يمكنها الحصول على المعلومات ونشرها في وقت واحد وفي نفس الوقت بالترتيب مع التايمز، ومعظم الصحف تفعل ذلك»(٥١). وأصرت إدارة الأشغال العمومية: إن مكتب الصحافة سوف يصدر تقارير يومية، وسيُمنح ممثلو الصحافة مقدرة أكثر انتظاما على النفاذ إلى الموقع، وأخيرا، سوف ترسل مصلحة الآثار مفتشا وثلاثة موظفين مصريين للإشراف على كل العمليات في المقبرة(٥٢).

وبدأت مصلحة الآثار تهاجم صفقة التايمز بالتساؤل عن قرار كارتر بإضافة مرتون، الذي لم يكن أثريا، إلى فريقه الرسمي(٥٣). وبعد اتخاذ خطوة غير عادية بسؤال كارتر بتسليم قائمة بفريقه الرسمي، كتب مدير الآثار لاكو Lacau لتوضيح دوافعه: "إن سعادة وزير الأشغال العامة... يرغب في تسليم قائمة بكل معاونيك، ويحتفظ بالحق في الموافقة أو رفض وجود أي من المتعاونين. هذا الحق في قبول المتعاونين يستقى منطقيا من حق الحكومة الذي لا يرقى إليه الشك في الإشراف المادي والعلمي على التنقيب بالكامل"(٥٤). وفي نفس الوقت، ضغطت مصلحة الآثار للسماح بزيارات الجمهور، مع تنظيم إصدار تذاكر عن طريق إدارة الأشغال العمومية للسماح لجماعات صغيرة من الصحافة والمسئولين المصريين بزيارة المقبرة. ورغم أن كارتر قاوم هذا المطلب، على أساس أن مثل تلك الزيارات تتدخل في عمله، فقد كان يتيح هو نفسه زيارات غير رسمية للمقبرة لزملاء ومعارف من دائرته ودائرة كارنارفون. ورد المدير لاكو بمطالبة ضيوف كارتر بالتقدم لأحد ضباط مصلحة الآثار عند زيارة المقبرة(٥٥).

ووصلت الأزمة حول الزيارة إلى قمتها أثناء الافتتاح الرسمي الثالث للمقبرة، عندما كان يفترض أن يقوم كارتر بفتح تابوت توت عنخ آمون. وفي الوقت السابق للافتتاح، والمحدد له ١٢ فبراير ١٩٢٤، تلقى كارتر العديد من الطلبات لدعوات. ويقول كارتر

إن أعضاء فريقه كانوا يطلبون بعناد دعوة زوجاتهم. وفي تغطيتها للأزمة، قالت صحيفة الأهرام «وقد اتصل بنا من تفاصيل الخلاف أن المستر كارتر طلب إلى سعادة محمد زغلول باشا السماح لاثنين وعشرين سيدة قال إنهن عقيلات مساعديه بزيارة المدفن بعد خروج الصحفيين منه، فسأله زغلول باشا مازحا: وهل بين مساعديك مسلمون؟ فأجاب كارتر: ما معنى هذا السؤال؟ فقال الباشا إني أستكثر الاثنين والعشرين سيدة على الستة عشر مساعدا، إلا إذا كان بينهم مسلمون. ثم أفهمه أن لديه أوامر صريحة من وزيره بأن يتمسك بنصوص اتفاق ٧ فبراير ولا يحيد عنها قيد أنملة فلا يسعه والحالة هذه أن يسمح بزيارة السيدات»[٥٦]. وكما ظهر، رفضت وزارة الأشغال العمومية السماح لأعضاء العائلات بالدخول دون تصريح مسبق، وأمر لاكو الحراس المصريين بمنع زوجات مساعدي كارتر الأوروبيين من دخول المقبرة[٥٧]. وردا على ذلك، أغلق كارتر المقبرة فجأة. وقام بإرسال شكوى بريدية من الفندق الفخم القريب بالأقصر، أعلن فيها: «احتجاجا على القيود المستحيلة والفظاظة من جانب إدارة الأشغال العمومية ومصلحة الآثار التابعة لها، رفض كل مساعديّ الاستمرار في العمل على التحقيقات العلمية لكشف مقبرة توت عنخ آمون»[٥٨].

وربما لم يكن كارتر يعي مدى ضعف موقفه بعد موت اللورد كارنارفون. فبكل الحسابات، كان كارتر دائما يتعامل بفظاظة مع الأوروبيين في مصلحة الآثار، ويبدي الازدراء الصريح لموظفيها وضباطها المصريين[٥٩]. ومنذ ١٩٢٢، وجدت شكاواهم صدى واسعا في الصحافة المصرية، التي اتهمت توكيد كارتر على استقلاله بأنه نوع من الشوفينية وأن تعامله مع الممتلكات العامة المصرية – مثلما كانت كل الآثار – كان غير ملائم.

وبهذا التصرف الذي قام به في فبراير ١٩٢٤، كان حس كارتر بالتوقيت أسوأ ما يكون. ففي الخريف السابق، كان حزب الوفد بزعامة سعد زغلول قد كسب الانتخابات النيابية المصرية الأولى مكتسحا. وفي الأسابيع السابقة على موعد فتح التابوت، كان سعد زغلول يشكل حكومته، وقد عين لتوه وزراء جدد للإشراف على الإصلاحات في العديد من الهيئات الحكومية، ومنها إدارة الأشغال العمومية[٦٠]. وفي ضوء الضغط لإظهار أن مصلحة الآثار كانت تقوم بمجهودات فعالة لحماية الإرث القومي، كان رد فعل لاكو على إعلان كارتر «إضراب البحث الأثري»، سريعا: فألغى امتياز كارنارفون، على أساس أن كارتر قد خالف شروطه. وتم تغيير الأقفال ووجهت الأوامر

لضباط الآثار بمنع كارتر من دخول المقبرة مرة أخرى. وفي خطاب لجمع من المحامين المصريين في فندق سميراميس، عبر رئيس الوزراء سعد زغلول عن القضية بتعبيرات تربط النضال من أجل حق تقرير المصير القومي بالمنهج العلمي السليم: «إن رفض رجال الحكومة إنما كان تنفيذا لاتفاق ممضي منه، وإنه ليس له الحق في أن يأمر بإغلاق المقابر من نفسه لأنها ليست ملكا له، وإن مصلحة العلم تأبى هذا التصرف، وإن له أن يرفع ما يشاء من الدعاوى ولكن الحكومة رعاية للصالح العام لها أن تتخذ كل إجراء فيه المحافظة على حقوقها وعلى كرامتها وعلى العلم أيضا. (هتاف).. والحكومة مصرة على أن تسير في هذا السبيل لأنه سبيل الحق، وهو السبيل الموصل لحفظ كرامتها وتعهداتها ولرعاية خاطر الجمهور، ولن تحيد عنه قيد شعرة إرضاء لفرد واحد يريد أن يتصرف ضد اتفاقاته وضد ما يجب عليه للحكومة والجمهور»[٦١]. ووفقا لتقرير آخر عن الحدث، استجاب الجمهور بهتافات «ليحيى وزير توت عنخ آمون» و«ليحيى المدافع عن وادي الملوك!»[٦٢].

وإذ أصبح توت عنخ آمون أيقونة للاستقلال الوطني، بدأ السياسيون المصريون، خاصة رجال الدولة الوفديون مثل مرقص حنا وسعد زغلول، يربطون أنفسهم به، ويقومون برحلات طواف بالمقبرة مع دعاية كبيرة. لم تكن هذه الزيارات فقط تؤكد أن مصر القديمة أصبحت ساحرة للجماهير بشكل عام، ولكن أيضا طريقة لتأكيد الوعي المصري الجديد بالسيادة على مواقع التنقيب الحديثة في البلاد، وبالتالي، على الماضي القديم الذي ساعدوا في إعادة بنائه. وعلى مدى العقد التالي، كانت رحلات الطواف هذه ضرورية للسياسيين – هذا التقليد الذي كان في البداية وفديا، وسرعان ما سار على نهجه الأحرار الدستوريون وآخرون.

رفع كارتر قضية في المحاكم المختلطة ضد مصلحة الآثار. وكما أشار كثيرون، كان فهم كارتر الضعيف للسياسة سببا في تفاقم الحالة: فقد استأجر نفس المحامي، إف. إم. ماكسويل، الذي كان النائب العام البريطاني، وقد دافع يوما عن عقوبة الإعدام في قضية خيانة رفعت ضد مرقص حنا، وزير الأشغال العمومية الجديد في وزارة سعد زغلول. وفي المحكمة، ادَّعى ماكسويل أن الحكومة تصرفت "like a bandit" (مثل لص أو قاطع طريق)، وهي عبارة تحولت إلى قنبلة عندما ترجمت إلى "حرامية". وشعرت حكومة سعد زغلول بالإهانة ، ودعمت قضية مصلحة الآثار ضد كارتر، واحتجت بأن المحكمة ليست لها سلطة القضاء في قضايا إجرائية خاصة بمصلحة الآثار[٦٣].

كانت قضية دخول الجمهور جانبا واحدا فقط من نزاع كارتر مع مصلحة الآثار. فمن البداية، كانت هناك إشاعات بشعة بأن كارتر وكارنارفون قد سرقا مومياء توت عنخ آمون من المقبرة ونقلاها إلى إنجلترا. وفي الواقع، واجه كارتر معركة قانونية مع المتحف المصري على القطع الأثرية من المقبرة التي وضعت للعرض في مجموعة المتحف ولكن لم يتم إضافتها رسميا بعد. وعندما نشر المتحف المصري معلومات حول القطع في دليله، ادعى كارتر أن هذا يعادل الضم المبتسر للقطع. وفي دفاعه، أشار كارتر إلى الفقرات من ٨-١٠ في نص الامتياز. وهذه الفقرات تتناول حقوق الملكية حول المكتشفات:

٨. مومياوات الملوك، والأمراء، وكبار الكهنة، بالإضافة إلى أكفانها وتوابيتها، تظل ملكية لمصلحة الآثار.

٩. المقابر المكتشفة سليمة مع كل القطع التي قد تحتويها تسلم إلى المتحف كاملة دون تقسيم.

١٠. في حالة المقابر التي جرى بحثها بالفعل، تحتفظ مصلحة الآثار، بالإضافة إلى المومياوات والتوابيت المشار إليها في الفقرة ٨، بكل الأشياء ذات الأهمية الكبرى من وجهة نظر التاريخ والبحث الأثري، وتقتسم الباقي مع صاحب الامتياز. كما أنه من المحتمل أن معظم تلك المقابر التي قد تكتشف تقع ضمن فئة الفقرة الحالية، فقد اتفق على أن نصيب صاحب الامتياز سوف يعوضه تعويضا كافيا عما تجشمه من أعمال ومتاعب[٦٤].

وكما هو واضح من هذا البند الأخير، كان المتوقع أنه، فيما عدا مومياوات الشخصيات الهامة، فإن معظم «الأشياء المكتشفة» ستقسم بين صاحب الامتياز ومصلحة الآثار. ونشأ الخلاف على ملكية الأشياء التي أعلن عنها المتحف المصري بالقاهرة نتيجة نزاع حول كيفية تطبيق الفقرة ٩ في حالة مقبرة توت عنخ آمون. أثناء الافتتاح الرسمي الأول في ١٩٢٢، عرض كارتر المقبرة سليمة لم تمس، إلى درجة إخفاء الدليل على أن غرفة المدخل كانت قد تعرضت لاقتحام في العصور القديمة. وكانت المشكلة هي حقيقة أنه لو كانت المقبرة قد اكتشفت سليمة لم تمس، فإنها وكل محتوياتها سوف تصبح ملكية المتحف، وهي نقطة كان لاكو واضحا فيها[٦٥]. وفي المقابل هاجم كارتر:

> لقد تم بحث مقبرة توت عنخ آمون. ولم نجدها سليمة لم تمس. والنتائج التي تستمد من هذه الوثائق تظهر لي واضحة بما يكفي. فحتى تختار إدارة الآثار القطع التي تعرض الاحتفاظ بها، وتحدد قيمتها، وحتى يضع منفذو إيرل كارنارفون تقييمهم لهذه الأشياء، وحتى تقرر مصلحة

> الآثار اختيار أخذ أو ترك تلك القطع مقابل آخر تقييم لها، وحتى تقسم الأشياء الباقية، وأخيرا، حتى يكون المنفذون قد اختاروا نصيبهم، وحتى يحدث ذلك، فإن الأشياء التي وجدت لا تشكل جزءا من «الحيز العام»، وحقوق الإدارة ليست حصرية، وحفظ حقوق المنفذين ليست غير ذات أهمية.... إن القطع التي وصفت لم تشكل بعد جزءا من مجموعة المتحف – وربما بعضها لن يكون أبدا كذلك(٦٦).

وأصبحت هذه الدعاوى موضع نقاش بعد أن فقد كارتر سيطرته على المقبرة. لكن نزاعه مع مصلحة الآثار على الملكية (والملاءمة) لم تنته بعد: في أوائل شهر إبريل، اكتشف العمال في ورشة كارتر تمثالا خشبيا لتوت عنخ آمون لم يسجل في الكتالوج. كان كارتر قد وجد القطعة أثناء تنظيف حطام ممر المدخل. ولأنه فشل في وضع بيان بالقطعة النادرة وخبأها في علبة شاي، دارت مناقشات عن مدى مهنية كارتر. وعلى الأقل، فقد انتهك قواعد المهنة وتعليمات مصلحة الآثار بمعاملة القطعة بهذه الطريقة. وتدخلت المزيد من العقول المرتابة لتتهم كارتر بمحاولة تهريب التمثال من موقع التنقيب.

وإذ تطورت هذه المنازعات على النفاذ وحقوق الملكية، عبرت إدارة الأشغال العمومية على نحو متزايد عن موقفها مستخدمة التعبير عن سلطة الدولة والمجال العام. وعلى سبيل المثال، في خطاب في شهر نوفمبر ١٩٢٣، يؤكد لاكو: «إن الحكومة المصرية، مع أنها مستعدة وترغب .... في أن تنصحك مقدما بالإجراءات التي تعرض اتخاذها، لا يمكنها السماح بأي تقييد على حقها الحصري في تنظيم الأمور ذات الطبيعة الإدارية الخالصة، مثل التنازل عن المجال العام، أو المسائل الخاصة بالسياسة العامة وذات الأهمية العامة، مثل دخول العامة إلى جزء يقع ضمن مجال الدولة، وتقديم تقارير للجمهور عن عمليات تجري تحت إدارة مصلحة الآثار»(٦٧). وفي الصحافة الشعبية المصرية، ارتبطت هذه القضايا عامة بسيادة الدولة. وهذا في حد ذاته كان أمرا جديدا. فلو كان اكتشاف كارتر قد جاء فقط قبل بضعة أشهر أو ربما بعد ذلك ببضعة أشهر، فربما ما كان يجري تفسير شروط امتياز كارنارفون بهذه الطريقة. والحق أن التحكم في التنقيب الأجنبي في مصر – والقيود على الصحافة - لم يحدث أبدا أن اتخذت هذا الثقل السياسي. وبالمثل، لم يحدث قبل ذلك - إلا في أحوال نادرة للغاية - أن قامت هاتان الجهتان الإداريتان للدولة بتفسير قوانين الآثار القائمة بكل هذه الصرامة وتطبيقها بكل هذا الحرص. وصحيح أن المراسيم الخاصة بالتنقيب، والنقل، ومعاملة الآثار قد صدرت

منذ سنوات العقد ١٨٣٠، وتطورت ككيان قانوني منذ سنوات ١٨٨٠ فصاعدا، ولكن لم تكن القوانين تطبق حرفيا في الغالب. ولم يحدث أبدا أن كانت متصلة بشدة هكذا بأفكار حق تقرير المصير القومي أو سيادة الدولة. وعندما أظهر كارتر ومؤيدوه سخطا من الصرامة التي بدأت بها مصلحة الآثار تفسر شروط امتياز كارنارفون، كان ذلك يرجع في أغلبه إلى توقعاتهم بأن هيئات الدولة سوف تهتم بمنافع أصحاب الامتياز، وليس العكس. ونظرا لتاريخ العقود السابقة في تفسير وتطبيق القوانين التي تحكم التنقيب الأوروبي في مصر، لم تكن هذه التوقعات غير واقعية. ولكن، في هذه الحالة، تأكد أنها خاطئة تماما.

كانت قضية توت عنخ آمون تنطوي على عاملين ساهما في هذا التغيير، وفي تقوية قوانين الآثار التي تحكم امتياز كارنارفون. أولا، كانت هناك حقيقة أن هذه المقبرة كانت بكل تأكيد أكثر سلامة واكتمالا من أية مكتشفات سابقة. كانت مجرد روعة وقيمة القطع المكتشفة في المقبرة تعني أنه كانت هناك أشياء متنازع عليها في هذا الموقع أكثر مما حدث في أي كشف سابق. وهكذا، كان جزء من الطريقة التي ساهم بها نزاع كارتر في تغيير تفسير قانون الآثار متجذرا في نوعية الآثار مّحل القضية. وثانيا، لا يستطيع المرء أن يؤكد بما يكفي صدفة التزامن بين الاكتشاف وظهور سياسات برلمانية في مصر. إن الأحداث التي انتهت بإخراج كارتر من موقع المقبرة، والتفسيرات القوية لشروط امتياز كارنارفون، وقرار مصلحة الآثار وضع الموقع تحت إدارتها المباشرة، ونفس الطقوس العامة للدولة حول الافتتاحات العديدة في ذلك الوقت – كل ذلك يعود في أغلبه إلى التطورات في المجال السياسي كما هو بالنسبة لأحداث تجري في وادي الملوك.

الفرعونية في المطبوعات

ليس من الممكن أن ندرك بشكل كامل كيف حدثت هذه التطورات في المجال السياسي، وكيف ارتبطت بكل سهولة بالمكتشفات الأثرية، دون أن نضعها داخل الثقافة المصرية المطبوعة . هنا ، الأيقونات والموضوعات الفرعونية كانت تظهر منذ عقود . منذ أواخر القرن التاسع عشر، لم تكن مكتشفات علم المصريات موضوع تقارير منتظمة في الصحف الجامعة مثل المقتطف فقط ، ولكنها ألهمت أسلوبا أيقونيا متميزا في مختلف المجالات العامة، من صور الدولة الرسمية (مثل طوابع البريد والعملة) إلى الحيز الحضري (مثل العمارة) . وفي الصحافة المطبوعة لأواخر القرن التاسع عشر ، ظل التصوير

الفرعوني هامشيا نسبيا، رغم أنه كانت ثمة استثناءات هامة. فعلى سبيل المثال، كانت صورة الأهرامات تتصدر أول مطبوعة مسلسلة مصرية، وهي جريدة *الوقائع المصرية*، والتي أسسها الطهطاوي عام ١٨٢٩. ومرة أخرى، في سنوات العقد ١٨٧٠، أصبحت صورة الأهرام لواء لجريدة أخرى هي جريدة *الأهرام*، والتي تأسست على يد الصحفي السوري المسيحي المؤيد للفرنسيين، بشارة تقلا. ولكن حتى سنوات العقد ١٩١٠، لم تكن الصحافة المصرية باللغة العربية قد بدأت تضم أيقونات فرعونية بشكل أكثر اتساعا. ولعب الناشرون الأقباط دورا كبيرا في هذا التطور، بادئين بصحف صغيرة، عادة قصيرة العمر، مثل صحف *رعمسيس*، *وفرعون*، *وأبو الهول*، *وعين شمس*، وهي صحف قدمت وجهة نظر سياسية وثقافية إما قبطية صريحة، أو علمانية التوجه. وكان أحمد لطفي السيد، الذي تحدثنا عنه في الفصل الثالث، هو الذي ربط تفسير مصر القديمة بالبرنامج السياسي المناهض للكولونيالية على نحو أقوى من أية شخصية عامة قبل سنوات العقد ١٩٢٠. وبعد اكتشاف مقبرة الملك توت عنخ آمون في ١٩٢٢، انفجرت التيمات الفرعونية عبر الثقافة العامة للرسوم والصور في الصحافة المصرية.



الشكل ٤. صحيفة كليوباترا ١:٢ (أغسطس ١٩٢٤):
«صاحب الدولة الرئيس الجليل سعد زغلول باشا».

وسرعان ما اختفت بعض هذه الصحف، مثل *كليوباترا*، *ووادي الملوك* (والتي تشدقت بأنها تطبع عشرة آلاف نسخة من كل طبعة وتوزع في مصر والسودان). ولكن صحفا أخرى ظهرت في سنوات ١٩٢٠، مثل *السياسة الأسبوعية*، والتي كانت لسان حزب الأحرار الدستوريين، كانت ذات تأثير أوسع واستمرت لفترة أطول كثيرا. وكان الأسلوب التصويري الفرعوني الذي ظهر في الصحف زخرفياً في الغالب، حيث أن الكثيرين نادرا ما كانوا يتناولون الموضوعات الفرعونية في مقالاتهم المطبوعة، ولم يكن الجميع يربطون الماضي العتيق بشكل مباشر بالحاضر السياسي. لكن أسلوبهم كان ذا مغزى في خلق رسائل أوسع فرعونية النزعة. ومن هذه الناحية، يمكن النظر إلى الرسوم في صحيفة *كليوباترا*، والتي لا تختلف عن أسلوب الفرعونية البصري الذي ظهر في الصحافة أثناء العقد ١٩٢٠. نشر العدد الأول صورة للملك فؤاد، والعدد الثاني صورة لسعد زغلول. والإشارات المعمارية والهيروغليفية للمجلة مصطنعة، قصد بها الإيحاء بمصر القديمة كجو عام للمطبوعة. لكن رغم أنها مجرد زخارف، فإن هذا الأسلوب في تصميم وتصوير المطبوعة ليس مجرد إشارة فارغة نحو التاريخ فهي ترتبط بين الماضي والحاضر بتوظيف موضوع الملكية وسلطة الدولة. ونفس الشيء صحيح في كثير من الأسلوب البصري الفرعوني للصحافة أثناء تلك الفترة: فهو أسلوب يصور الماضي الفرعوني باعتباره الزمن الذي كانت مصر فيه تحظى بحكم ملكي وحكومات قوية وذات سيادة. وليس من المدهش أن ذلك الربط حدث في نفس الوقت الذي اكتُشفت فيه مقبرة توت عنخ آمون : فقط في ١٩٢٢ تحول لقب سلطان مصر إلى ملك مصر، لأول مرة منذ العصور القديمة. وكما ثبت أن الاهتمام بالملك توت عنخ آمون كان مفيدا للتفكير في المؤسسة الجديدة للملكية في مصر الحديثة، كذلك كانت صور الصحافة عن الماضي الملكي الفرعوني مرتبطة بنفس هذا الحديث.

وفي نفس الوقت، كانت هناك دعوات لأن تكون مصر القديمة هي مصدر أصالة القسم الأكبر من الفن والأدب المصريين المعاصرين. وكان من بين أهم الذين روجوا هذه الفكرة محمد حسين هيكل، الذي درس القانون في فرنسا وبدأ عمله كمفكر عام على صفحات صحيفة لطفي السيد الهامة في سنوات العقد ١٩١٠، ***الجريدة***. كان هيكل من أهم رواد الأدب في تلك الفترة، وكان مؤلفا روائيا، وكاتب سيرة ذاتية، وناقدا. وبالإضافة إلى ذلك، كان هيكل شخصية سياسية هامة في الفترة التالية لثورة ١٩١٩. وكزعيم لحزب الأحرار الدستوريين، كان يحرر *السياسية الأسبوعية*، وفي النهاية أصبح وزيرا للتعليم أكثر من مرة في سنوات العقدين ١٩٣٠ و١٩٤٠. ومنذ أواسط العقد ١٩٢٠، كان هيكل مدافعا قويا عن النزعة الفرعونية في الأدب والسياسة، وفي حياته الصحفية، كان

الأدب والسياسة مجدولين معا بسلاسة بالغة. كانت الصورة المرئية *للسياسة الأسبوعية*، في سنواتها المبكرة، فرعونية بلا تردد، وكانت تضع صورة تحوت إله الكتابة والمعرفة على صدر صفحتها الأولى. ولم تكن تيماتها الفرعونية زخرفية على الإطلاق، حيث إنها كانت تظهر بارزة في تغطيتها وتحليلها للثقافة المصرية. وطوال سنوات العقد ١٩٢٠ وحتى الجزء الأول من العقد التالي، قامت *السياسة المصرية* بدور المنبر الأول للتوجه الفرعوني في الأدب. وفي أحد أكثر مقالاته تأثيرا على الثقافة المصرية، تحدث هيكل عن الوحدة التاريخية بين الحاضر والماضي، والتي عندما تفهم على وجهها الصحيح، سوف تتجاوز الخلافات الاجتماعية والسياسية المعاصرة. وفي محاولة لتغيير النظام الأخلاقي القديم، يعنف هيكل قراءه:

> بين مصر المعاصرة ومصر القديمة اتصال نفسي وثيق ينساه كثيرون يحسبون أن ما طرأ على مصر منذ عصور الفراعنة من تطورات في نظم الحكم وفي العقائد الدينية وفي اللغة وفي غير ذلك من مقومات حياة الأمم قد فصل بين هذه الأمة الحاضرة وبين الأمة المصرية القديمة فصلا حاسما جعلنا إلى العرب أو إلى الرومان أقرب منا إلى أولئك الذين عمروا وادي النيل في ألوف السنين التي سبقت المسيحية. ... كيف ترى المصريين الذين تدين أكثريتهم بالإسلام وأقليتهم بالمسيحية والذين تكونت عقائدهم على ما في كتب الإسلام والنصرانية المقدسة - وبين هذه الكتب المقدسة صلة كل الصلة – كيف تراهم يعتقدون ما كان يعتقده عَبَدَة آمون ورع وآلهة مصر القديمة المتعددين، بل كيف تراهم ترتبط عقائدهم بتلك العقائد القديمة أي ارتباط؟[٦٨].

واعتمادا على الروايات الإثنوجرافية المعاصرة عن الريف الجنوبي، يؤكد هيكل أن الرباط بين الماضي والحاضر ليس قائما فقط على البحث الأثري وعلى المشاعر الوطنية، ولكنه قائم جوهريا على استمرار السلوكيات والعادات القديمة بين الفلاحين المصريين المعاصرين:

> فهذا الدم الذي كان يجري في عروقهم يجري في عروقك. وهذه الانفعالات النفسانية التي كانت تدفعهم في حياتهم هي التي تدفعك في حياتك، .... لا سبيل إذن إلى إنكار ذلك الاتصال النفسي الوثيق الذي يربط تاريخ مصر منذ بدايته إلى عصرنا الحاضر، وإلى آخر العصور المستقبلة التي يمكن أن يعرفها التاريخ. ولئن تبدلت أسباب العيش ما تبدلت، ولئن قربت سكك الحديد والبواخر والطيارات وكل ما يمكن أن يتمخض عنه خيال العالم من وسائل المواصلات بين أجزاء العالم ما قربت، بل لئن تهدمت الحدود الدولية وفنيت العاطفة الوطنية، فسيبقى

أبدا هذا الاتصال النفسي الوثيق الذي يجعل من مصر وحدة تاريخية أزلية خالدة، فيما يصل إليه عقلنا من تصور الأزل والخلود، ما دام النيل وما دامت سماء مصر وما دامت هذه الطبيعة الباقية في هذا الوادي وما دام ناس يقيمون فيه يورث الأجداد الأحفاد ما سكبته طبيعة الوادي في وجودهم[٦٩].

إن خلود الفلاح المصري، الذي كان ملمحا لخطاب كرومر الكولونيالي ، قد أصبح مكونا عضويا في الخطاب القومي. وإذا كان هيكل واضحا حول الأصول الأوروبية لعلم المصريات، فليس إلا ليشحذ الالتزامات المعنوية للمصريين المعاصرين الذين ينبغي لهم:

البحث عن موضع الاتصال بين مصر القديمة ومصر الحديثة في ميادين الأدب وكتبه، والعقائد وطقوس العبادة. ولقد فتح الغربيون أمامنا الباب واسعا في هذا المضمار. فمنذ كشف شامبوليون عن سر الهيروغليفية حين حل طلاسم رموز حجر رشيد لم تنِ البعثات الغربية من أوروبا وأمريكا عن البحث والتنقيب في الآثار المصرية وبعث ما تنطق به أحجارها الصامتة وما تنطوي عليه أوراق البردي القديمة. وهذا فضل لهم يجب الاعتراف به وشكرهم عليه. لكنه يحملنا نحن وزرا كبيرا، وزر الإهمال في تمثل هذا التراث المجيد الذي يضم حضارات باهرة زاهرة يمكن أن تكون لنا اليوم نبراسا لإقامة حضارة لا تقل عن هاتيك بهرا ولا ازدهارا[٧٠].

ويرى هيكل أن المصريين سوف يتشربون دروس الفرعونية على نحو أفضل عن طريق الفن. وفي العديد من المقالات في *السياسة الأسبوعية* في أواخر العقد ١٩٢٠، كان هيكل يدعو الفنانين والكتاب المصريين لإبداع أسلوب أهلي طبيعي يقوم بدور المقابل الجمالي للسياسات الوطنية. وفي الفترة من أوائل إلى أواسط القرن العشرين هناك قائمة طويلة من الشعراء، وكتاب المسرح، والروائيين الذين استجابوا للدعوة الفرعونية. وتشمل القائمة معظم الشعراء الكبار في ذلك الوقت، ومنهم أحمد شوقي وخليل مطران وحافظ إبراهيم وأحمد زكي أبو شادي[٧١]، وعباس محمود العقاد، وكل منهم، عقب اكتشاف الملك توت عنخ آمون، تخلى عن التيمة الكلاسيكية الجديدة ليدخل في تجربة الموتيفات الفرعونية. وتضم القائمة أيضا كتاب المسرح توفيق الحكيم[٧٢]، وأحمد شوقي[٧٣]، وأحمد زكي أبو شادي[٧٤]، وعلي أحمد باكثير[٧٥]، الذين لحقوا بمحمود مراد[٧٦] في تأليف أعمال درامية تدور أحداثها في مصر القديمة. وقدمت

مسرحيات مراد الموسيقية موسيقى من تأليف أشهر موسيقي ومؤلف موسيقي في تلك الفترة، وهو سيد درويش. وتضم أيضا روائيين مثل توفيق الحكيم، وعادل كامل[٧٧]، ونجيب محفوظ، وكلهم كتبوا روايات إما تدور في الماضي العتيق أو تتحدث عن الحضور المستمر للروح الفرعونية في الحاضر[٧٨]. وبهذه الطريقة، تصادف اكتشاف مقبرة توت عنخ أمون مع ثقافة عامة قائمة، ليدعمها بوقود جديد، ويساعد ضمن هذا الدعم على إبداع مجموعة جديدة وهامة من مؤلفات الأدب العربي[٧٩].

أدب الاكتشاف: آثار فنية حية

بعض هذا الأدب لم يكن مستلهما فقط من الماضي العتيق، ولكنه كان يركز على – ويعيد – تلخيص الاكتشافات الأركيولوجية المعاصرة في رواية قومية. وقد مثلت هذه النصوص الأدبية موضوعات الاكتشاف بطريقتين: من ناحية، باعتبارها إرثَ الأمة الذي لا يزال حيا، ومن الناحية الأخرى، كعوامل حية في الصراع ضد الاستعمار. وهذا معناه أن إعادة الإنتاج الأدبي للاكتشاف وما احتوى عليه من آثار تصوره باعتباره ملكية تعود إلى الأمة المصرية، وكموضوعات طليعية للحركة الوطنية المصرية. وفي هذا التمثيل للإرث القومي والشخصيات الوطنية، من المهم للغاية تصوير الزمن.

ولا يوجد في تلك التيمات ما هو أكثر تطورا مما في أعمال الشاعر أحمد شوقي، الذي كرس عددا من قصائده لموضوع توت عنخ آمون[٨٠]. في إحدى القصائد، يردد شوقي تقارير الصحف عن الزيارات (ويعتمد أيضا على الصورة التقليدية لوجود صاحبين متخيلين يوجه الشاعر حديثه إليهما)، وهو يحث المصريين على تقديم احترامهم لمقبرة توت عنخ آمون:

خليليَّ اهبطا الوادي وميلا ... إلى غرف الشموس الغاربينا
وسيرا في محاجرهم رويدا ... وطوفا بالمضاجع خاشعينا
وخصا بالمسار وبالتحايا ... رفات المجد من (توتنخمينا)
وقبرا كاد من حسن وطيبٍ ... يضيءُ حجارة ويضوعُ طينا
يخال لروعة التاريخ قُدَّت ... جنادله الملا من (طور سينا)
وكان نزيله بالملك يدعى ... فصار يقلب الكنز الثمينا
وقوما هاتفين به ولكن ... كما كان الأوائل يهتفونا
فثم جلالةٌ قرّت ورامت ... على مرِّ القرون الأربعينا[٨١].

وهنا، ترقد القطع الأثرية من مقبرة توت صامتة أمام تحديق الزائرين، ويصل الزمن إلى لحظة توقف. ولكن هذا التمثيل لحياة في حالة سكون أمر استثنائي في تصوير شوقي لتوت عنخ آمون. وفي مقطع مختلف من قصيدة أخرى يصف شوقي بالتفصيل الأشياء التي وجدت داخل المقبرة : من المومياء المحنطة إلى التماثيل والنحت الجداري الملون. فيقول في وصف الأربطة التي تلف الجسم:

أكفان وشيٍ فُصِّلت … برقائق الذهب الفتين
قد لفَّها لفَّ الضما … د محنطٌ آسٍ رزين
وكأنهن كمائم … وكأنك الورد الجنين
وبكل ركن صورةٌ … وبكل زاوية رقين
وترى الدمى، فتخالها انـ … ـتثرت على جنبات زون
صورٌ تريك تحركا … والأصل في الصور السكون
ويمر رائع صمتها … بالحس كالنطق المبين
صحب الزمان دهانها … حينا عهيدا بعد حين
غض على طول البلى … حي على طول المنون
خدع العيون ولم يزل … حتى تحدى اللامسين
ولدان قصرك في الركا … ب يناولون، ويطردون
والبوق يهتف، والسها … م ترن، والقوس الحنون
وكلاب صيدك لُهَّثٌ … والخيل جُن لها جنون
والوحش تنفر في السهو … ل وتارة تثب الحُزون
والطير ترسف في الجرا … ح، وفي مناقرها أنين
وكأن آباء البريّـ … ـة في المدائن محضرون
وكأنّ دولة (آل شمـ … ـس)عن شمالك واليمين[٨٢].

وهنا نجد أن القطع المكتشفة لا تخلو من الحياة. بل على العكس، تتحرك القصيدة من وصف المومياء وهي تحنط بأيدي كاهن قديم إلى كتب وتماثيل تتحدث بفصاحة رغم صمتها. وعندما تنصرف عين القصيدة إلى النحت الجداري البارز، لا تتصرف هذه الأشياء كأشياء على الإطلاق. بل تصبح هي فاعلَ (بالمعنى الحرفي للكلمة) أفعالِ القصيدة. وفضلا عن

هذا ؛ فهي تفعل أكثر من مجرد تصوير مشاهد قديمة للصيد والسلطة الملكية : فهي تمثل هذه المشاهد بحيوية أيضا ، وبفعل ذلك تعيدها إلى الحياة في الحاضر.

يلعب التشخيص في شعر شوقي على تيمة الصحوة والإحياء السائدة في الأدب الذي بحثناه في الفصل الثالث. ولكن، بينما في ذلك الأدب تحدث تيمة الإحياء على مستوى الأبطال من البشر، فإنها بالنسبة لشوقي تحدث في المواد الأثرية. فتقديم الأشياء بطريقة حيوية يدل أيضا على طريقة عرض الزمن في هذا النوع من الأدب. وعلى سبيل المثال، في المقطوعة السابقة، وصف شوقي لـ «صور تريك تحركا» يبرز الماضي العتيق داخل الحاضر الكولونيالي. ولقاء هذين العصرين ليس سهلا: فإحياء الماضي تحدٍّ للحاضر. وبهذه الطريقة ، يصبح اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون – وهو نوع من الإحياء من الموت – تعليقا على حاجة مصر المستعمَرة للإحياء. وبينما تتلو القصيدة مرور عصور تاريخية مختلفة، كل منها يتميز بحكم أجنبي (مع ملاحظة غياب مثال العصر العربي من القائمة)، فهي تقدم مصر في الزمن خالدة ، سرمدية.

تعتمد معالجة شوقي للمواجهة بين الحاضر الكولونيالي والماضي القديم على الصورة التقليدية للأطلال، والتي تصف بوضوح الحدث في علاقة الشخص بالشيء . وفي الأبيات التي تستحضر لغة المديح في الشعر الكلاسيكي ، يربط شوقي بين مديح مواهبه كشاعر وقوة توت عنخ آمون:

ملك الملوك، تحية	وولاء محتفظ أمين
هذا المقام عرفته	وسبقت فيه القائلين
ووقفت في آثاركم	أزن الجلال وأستبين
وبنيت في العشرين من	أحجارها شعري الرصين
سالت عيون قصائدي	وجرى من الحجر المَعين
أقعدتُ جيلا للهوى	وأقمتُ جيلا آخرين[٨٣]

وكما رأينا في التراث الكلاسيكي ، فإن الصورة الملموسة للأطلال – المخيم المهجور، مقر الحبيبة ، .. إلخ – تثير في نفس الشاعر تأملات مكتئبة حول مرور الزمن وعدم قدرة البشر على تغيير هذه الحقيقة . وصورة الأطلال موجودة في مكان ما بين الحضور والغياب، مغزى متخيل سواء كان المكان مليئا بالناس أو خاليا منهم. وقوله «آثاركم» إشارة إلى بناء كان موجودا ذات يوم ولكن معالمه الآن طمست تقريبا. وحتى

القصيدة لا تستطيع التعويض عن الفقدان الذي تعبر عنه صورة الأطلال : فهي أيضا تصبح مجرد بقايا أخرى تدل عليها، ثم يمحوها، مرور الزمن[٨٤]. لكن الأطلال بين يدي شوقي لا تصور بهذه الطريقة على الإطلاق. فهي على العكس ، الدليل الملموس دائما على الماضي. ويتكرر هذا في قصيدة أخرى عن توت عنخ آمون عندما يقول شوقي :

تعالى الله، كان السحر فيهم ... أليسوا للحجارة مُنطِقينا؟
غدوا يبنون ما يبقى، وراحوا ... وراء الآبدات مخلدينا
إذا عمدوا لمأثرة أعدوا ... لها الإتقان والخلق المتينا
وليس الخلد مرتبة تلقّى ... وتؤخذ من شفاه الجاهلينا[٨٥].

وهكذا، فإن إشارة شوقي إلى الأطلال تقلب التقليد الكلاسيكي رأسا على عقب : فأطلال توت عنخ آمون لا تشير إلى فقدان مستمر للمعنى، وإنما إلى استرداده ، وهي لا توحي بعدم القصد في صناعة المعنى الشعري ، بل إثباته بوضوح . يصور شوقي أطلال توت عنخ آمون لكي يجعل الزمن ينهار ، أو على الأقل لكي يجتازه ويتجاوزه . وفي نفس القصيدة بعد ذلك(*)، يجعل شوقي إحياء توت عنخ آمون الظافر في العصر الحديث مصدرا للالتباس. يتعجب الشاعر إن كان ما يشهده هو حدث جرى في ماضي مصر أم في حاضرها (أو حتى في المستقبل):

لو كان من سفرٍ إيا ... بُك أمسِ، أو فتح مبين
أو كان بعثُك من دبيـ ... ـب الروح، أو نبض الوتين
وطلعت من وادي الملو ... كِ، عليك غارُ الفاتحين
الخيل حولك في الجِلا ... ل العسجدية ينثنين
وعلى نجادك هالتا ... ن من القنا، والدارعين
والجند يدفع في ركا ... بك بالملوك مصفدين
لرأيت جيلا غير جيـ ... لك، بالجبابر لا يدين
ورأيتَ محكومين قد ... نصبوا، وردوا الحاكمين[٨٦].

وتنطوي أبيات القصيدة على توريات رائعة: فحديثه عن «السفر أمس»، قد تشير إلى موت توت عنخ آمون في العصور القديمة، وما حدث مؤخراً من نقل موميائه في

(*) الواقع أن الأبيات التالية من قصيدة أخرى تماما، كما هو واضح من الوزن والقافية، وكما يثبت المؤلف في هوامشه. [المترجمة]

العصور الحديثة ، وبالمثل «فتح مبين» التي تشير إلى الاكتشاف الحديث لمقبرة توت عنخ آمون وكذلك انتصار الملك القديم. ولا يستطيع الشاعر أن يقرر إن كان موكبه العسكري الذي ظهر في موقع التنقيب قديما أم حديثا. لكن، بسبب كل هذا اللبس الذي يضعه عمدا حول الزمن، فإن ما يلتبس حقا هو العلاقة بمفهوم الأمة. إن استعادة خلود الأمة – هويتها الخالدة – مرحلة ضرورية في عملية سياسية، عودة المصريين لحكم بلادهم بأنفسهم.

وتظهر الصلة بين اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون وحكم المصريين لأنفسهم في كل مكان من شعر شوقي. وقد احتج النقاد بأن شاعرية شوقي تنبع من مشاعره السياسية الوطنية، ولكن هذا الرأي تفوته النقطة الهامة من أن شاعريته هي التي تجعل تلك المشاعر السياسية ممكنة. وبتعبير آخر، من المستحيل أن نتخيل الصور الوطنية لشوقي دون قراءتها في ضوء الصور الشعرية التي تثيرها، ومن أهمها صورة الأطلال. في إحدى القصائد، يصف ظهور توت عنخ آمون بمعنى العودة إلى وطنه مصر، حيث يجدها تحت الحكم الإنجليزي:

سافر أربعين قرنا عدّها حتى أتى الدار، فألفى عندها
إنجلترا، وجيشها، ولوردها مسلولة الهنديِّ تحمي هندها[٨٧].

وفي نهاية أطول قصائده عن توت عنخ آمون، يضع شوقي اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون داخل لحظة تاريخية للتخلص من الكولونيالية:

زمان الفرد – يا فرعون - ولّى ودالت دولة المتجبرينا
وأصبحت الرعاة بكل أرض على حكم الرعية نازلينا[٨٨].

فالطغاة الأجانب (الرعاة)، عبارة تشير إلى لحظة في التاريخ الفرعوني، عندما حكم «الملوك الرعاة» (الحيثيون) مصر حتى تم إخراجهم منها[٨٩]. وهكذا يصبح التاريخ القديم ليس فقط مشابهة مع التاريخ الكولونيالي المعاصر، ولكن أيضا لزرع شعور بالثقة بأن الحصيلة، حكم مصر لنفسها بنفسها، ستكون مماثلة. وتصبح استعادة توت عنخ آمون مصدرا ثريا للتفكير في عودة السيادة المصرية. وفي قصيدة أخرى، يربط شوقي بين الاستقلال الاسميّ لمصر (في ١٩٢٤) واكتشاف توت عنخ آمون: فكلاهما دليل على استعادة مصر لنفسها. وفي هذه القصيدة ، تصبح الزيارات الرسمية لرجال السياسة في الدولة، عودة أبناء مصر إلى مصر الأم:

مـصـر الـفـتـاة بـلـغـت أشـدهـا وأثـبـت الـدم الـزكـي رشـدهـا
ولـعـبـت عـلـى الـحـبـال وحـدهـا وجـربـت إرخـاءهـا وشـدهـا
فـأرسـلـت دهـاتـهـا ولـدهـا فـي الـغـرب سـلـوا عـنـده مسدها
وبـعـثـت لـلـبـرلـمـان جـنـدهـا وحـشـدت لـلـمـهـرجـان حـشـدهـا
حـدت إلـيـه شـيـبـهـا ومـردهـا وأبـرزت كـعـابـهـا وخـودهـا
ونـثـرت فـوق الـطـريـق وردهـا واسـتـقـبـلـت فـؤادهـا ووفـدهـا
فـثـبـت الـشـورى وشـد عـقـدهـا وقـلّـد الـجـيـل الـسـعـيـد عـهـدهـا
سلطته إلى بنينا ردًّها[٩٠].

ولا يحتفل شعرُ شوقي فقط بحدث اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون وتصادف ذلك مع تشكيل البرلمان، مع الربط بينهما. فهو أيضا يصف ، بتفاصيل واضحة، الصراع الذي نشب بين كارتر ومصلحة الآثار. ففي قصائده تلك، يظهر كارتر ممثلا للسلب الكولونيالي، يقطع المصريين المعاصرين عن تاريخهم. في أحد المقاطع، يكتب عن محاولة المصريين زيارة مقبرة توت عنخ آمون، لكن كارتر يمنعهم عنها:

أبوابـك اللاتـي قصدنـا قصـدها (كـارتـر) فـي وجـه الـوفـود ردهـا
لـولا جهـود لا نريـد جحـدها وحرمـة مـن قربك استمدها[٩١]

والأكثر خطورة، أن شوقي يكرر الاتهام بأن كارتر كان يسرق من موقع التنقيب:

أبـوتـنـا وأعـظـمـهـم تـراثٌ نـحـاذر أن يـئـول لآخـريـنـا
ونـأبـى أن يـحـل عـلـيـه ضـيـمٌ ويـذهـب نـهـبـة لـلـنـاهـبـيـنـا
سَـكَـتَّ، فـحـام حـولـك كـل ظن ولـو صـرحـت لـم تـثُـر الـظـنـونـا
يـقـول الـنـاس فـي سـر وجـهـر ومـا لـك حـيـلـة فـي المرجفينا:
أمَـن سـرق الـخـلـيـفـةَ وهـو حـيٌّ يـعـفُّ عـن الـمـلـوك مكفنينا؟[٩٢].

وفي مكان آخر، تطالب القصيدة بتراجع كارتر عن عجرفته، وأن يعاني من نفس عضة البعوضة.

التي قتلت راعيه، كارنارفون: «قلت لك اضرب يده وقُدَّها/ وابعث له من البعوض نُكدها»[٩٣].

والحق يُقال، إن تصوير شوقي الشعري ينتمي لتراث أدبي نخبوي ، لكن الإشارة «المريضة» لانتقام فرعوني والتي ينطوي عليها هذا البيت الأخير تصل هذا الشعر بتراث أكثر شعبية من الأدب المصري حول توت عنخ آمون. وفي هذا الأدب الشعبي،

تظهر المومياوات عادة كشخصيات منتقمة تعاقب أولئك الذين ينبشون قبورها. جزء من هذا الأدب يعود إلى أحداث تاريخية: فقد مات كارنارفون بسبب إصابته بلسعة بعوضة بعد فترة قصيرة من الكشف في أواخر عام ١٩٢٢، وسرعان بعدها ما توفي أيضا أوروبيون بارزون آخرون لهم علاقة بافتتاح مقبرة توت عنخ آمون في ظروف غريبة. وفي الصحافة، أشار آرثر كونان دويل إلى «لعنة الفراعنة»، وبدأت تظهر تقارير (لا أساس لها) تروي عن لعنة الفراعنة مكتوبة بالهيروغليفية في مقبرة توت عنخ آمون[٩٤]. وبهذه الطريقة أصبحت المومياء أشبه ببطل قومي في الأدب المصري، خرج من المقبرة لعقاب المستعمرين. وكان هذا إبداعا حقيقيا في تصوير المومياوات في الصحافة المصرية[٩٥]. في إحدى الصحف الفكاهية في ذلك العصر، يظهر حوار يتبارى فيه أبو الهول وتوت عنخ آمون حول بطولاتهما القومية(*):

أبو الهول: يا آمون! آمون!

توت عنخ آمون: من يناديني؟

أبو الهول: أنا!

توت: أهو أنت، يا أبا الهول؟ [ثم بالإنجليزية] How are you, old fellow؟

أبو الهول: ما هذا يا بني، هل تتحدث الآن بالإنجليزية؟

توت: نعم، هذا لأنني لا أسمع غير الإنجليزية في مقبرتي.

أبو الهول: ألا تخجل من ترك نفسك تصطبغ بالإنجليزية؟ أين ذهبت وطنيتك الحَقَّة؟

توت: اتركني في حالي! أنت نفسك تترك الإنجليز يصورون جانبك الخلفي!

أبو الهول: لأنهم سائحون.

توت: وهل هذا عذر؟ أليسوا إنجليزا أيضا؟

(*) لم أستطع العثور على الأصل العربي لهذه القطعة، ولهذا قمت بترجمتها من النص الإنجليزي، وأعتذر للقارئ عن ذلك. [المترجمة]

أبو الهول: ليس هذا ما أردته عندما ناديتك. إنني غاضب منك بسبب ما فعلته... ألا تخجل من الطريقة التي تخلصت بها من أولئك الرجال النبلاء؟

توت: ... من الذين تدعوهم بالنبلاء؟ لو كان هؤلاء نبلاء لما وضعوا قدما في مقابر الآخرين. عندما يخطف أحد شيئا من يد شخص ميت، فهذه تسمى سرقة. لكن عندما يخطفونه بعد مرور ألف عام، يسمون ذلك كشفا أثريا عظيما ويذهب كل المجد إلى الشخص الذي ارتكب الجريمة. لا بد أن أفعل كل ما أستطيع للدفاع عن نفسي.

أبو الهول: ومع ذلك، فأي شخص يقترب منك يعرض نفسه للخطر! والآن هذا القاضي السخيف الذي كان من سوء حظه أن يكون حكما على النزاع الحالي مع هوارد كارتر أصيبت قدمه في حادث ترام. فماذا تقول عن ذلك؟

توت: أقول هذه غلطة السائق، [لا ذنب لي]![٩٦]

وتروي معظم قصص المومياوات في تلك الفترة قصة أكثر صدقا بكثير عن التدخل الكولونيالي والعقاب الذي ينزله الوطنيون. إحدى القصص القصيرة بعنوان «يقظة فرعون»[٩٧]، تروي قصة الملك توت عنخ آمون عشية الاكتشاف: أحد الآلهة المصرية يوقظ توت عنخ آمون وينصحه بالهرب قبل أن تنزل معاول الغربيين لنبش مقبرته. والغريب أن الملك المومياء يقول للرسول إنه سوف يستسلم: لقد انتهى حكم الفراعنة، ولم يعد لهم سلطان في مصر الجديدة. وبينما تستعد المومياء لافتتاح المقبرة، ترتدي أفضل الملابس والمجوهرات لكي تشرق أمام مكتشفيها. وفي قصة أخرى «اليد المحنطة»[٩٨]، أميرة متمردة، تقضي عقابا إلى الأبد بفصل يدها عن جسدها، تلاحق اللورد هامون، الذي جاء إلى مصر لشراء يدها. وعندما يعود إلى أيرلندا، يلاحظ اللورد أن اليد تعود إلى الحياة عندما يكتمل القمر – ويجعل خبراء علميين يثبتون الظاهرة. وفي إحدى الليالي، بينما هو وزوجته يتلوان أبياتا من كتاب الموتى المصري، تصل الأميرة، وتأخذ يدها، وتختفي بسلام في الليل.

وفضلا عن هذا، فإن تلك القصص ترجع صدى كمية كبيرة من القصص التي تلعب بفكرة أن عودة مومياء توت عنخ آمون إلى الحياة، هو فعل للصحوة. وعلى سبيل المثال، في فبراير ومارس ١٩٢٣، تظهر سلسلة قصصية من «صحوة مومياء» على صفحات

الأهرام - تحمل عناوين مثل «توت عنخ آمون يتكلم»، «توت عنخ آمون يحمل هموم مصر» و«توت عنخ آمون يعتبر الوزارة مسئولة» - تربط مجازيا بين تيمات النهضة وقضايا الحكم. وصورة المومياء في تلك القصص المصرية القصيرة تختلف عن صورة المومياء في الأدب أو السينما الأوروبيين: فالمومياوات المصرية طيبة نسبيا، وليست موضع رغبة أو رعب. وهي لا تبعث مشاعر الرغبة أو الخوف، ولا توقع الفوضى في النظام الاجتماعي. ولكن أكثر خصائص هذا التشخيص للمومياوات هو كيف تظهر كأسلاف وآباء يميلون إلى الخير ويسعون إلى إعادة مصر لمكانتها. وهذه القصص عن المومياوات تحول موضوع الاكتشاف بطريقة أخرى – تحول مومياء توت عنخ آمون إلى شيء أكثر إنسانية من الأثر الفني المتحفي. فالقطع الأثرية كما صورت في هذه النصوص لا تنتمي إلى توصيفات المؤسسات العلمية (الغربية)، أو إلى المعارض المتحفية العامة (الاستعمارية)، بل إلى الأصول الغامضة لشخصية قومية خالدة.

كانت عملية تحويل توت عنخ آمون إلى أثر فني متحفي - في موقع التنقيب وفي القانون، والأدب، والصحافة – مثيرة للصراع، وكانت عواقبها أحيانا ملتبسة. وبإلقاء الضوء على أحداث هذا التاريخ يمكن للمرء أن ينزع الصفة الطبيعية عن الفهم البديهي لمثل تلك الأشياء واكتشافها. القطع التي اكتشفها كارتر ذات أهمية لفهمنا للبحث الأثري الكولونيالي في مصر بكل معنى الكلمة: فلم تكن أهميتها تنبع فقط مما تقوله عن الماضي، ولكن أيضا من المغزى الذي مثلته في مصر المعاصرة كمادة يمكن التعبير بها عن الهوية والسيادة. ولا شك أن الآثار التي اكتشفت في وادي الملوك في نوفمبر ١٩٢٢ كانت آثارا متميزة حيث أصبحت الأسس المادية لروايات كولونيالية ووطنية كبرى عن الزمن والحضارة. وتوحي التباسات القيمة والمعنى أيضا أن تلك القطع المادية يمكن أن تكون مصدرا لدحض مثل تلك الروايات أو لإنتاج روايات أفضل. وهناك تقييم أكثر اكتمالا لتلك العمليات التي أحدثها اكتشاف توت عنخ آمون والصراعات التي أعقبته على حقوق الملكية والعرض العام سوف يستكشف مدى أطول من الأشهر القليلة التي أبحثها هنا. وكما ظهر من مرور أكثر من ثمانين عاما منذ اكتشافها، استمرت أهمية القطع الأثرية من مقبرة توت عنخ آمون تتزايد[٩٩]. وبينما ينتمي حدث اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون إلى فترة نضج واحترافية علم المصريات، فإن المعرفة الخاصة به لم تكن أبدا منفصلة عن الوعي الأدبي النابض بالحياة، والتقييم الجمالي المفعم بالعاطفة، ولا عن المباهج المرتبطة بالأنشطة التجارية الترفيهية لطبقات السياح الأوروبيين. وبالمثل،

فإن ممارسة علم البحث الأثري في مقبرة توت عنخ آمون لا يمكن أن يكون نزيها تماما لأنه اعتمد على نظام قانوني يوزع الحقوق والالتزامات وفقا لتوازن قوى كولونيالي منحرف. وأخيرا، فإن العلاقة بين علم المصريات والثقافات التعبيرية – خاصة الأدبية والسياسية – التي تحيط به لا يمكن وصفها بتعبيرات السبب (الأركيولوجي) والنتيجة (الثقافية). من المستحيل تحرير اللحظة العلمية المصرولوجية لكشف توت عنخ آمون عن الثقافات الأدبية والسياسية التي حدثت أثناءها، والتي أدت بالتالي إلى قيامها. والحق أن كشف كارتر مستمد مباشرة من قراءته لقصة رحلة بلزوني، والتي كانت هي نفسها استجابة لكتاب هاميلتون *Aegyptiaca*، والذي يعتمد على كتاب فيفان دينون الشهير *Voyages*، والذي بدوره كان رد فعل على تراث أدب الرحلات بحثا عن التجربة الجمالية في القرن الثامن عشر، والذي استشهد بالتالى بالمصادر العربية في العصر الوسيط، تلك المصادر التي أشارت إلى مصادر إغريقية ولاتينية قديمة، وهكذا. وبالإضافة إلى كل ذلك، فإن كمية الكتابات العربية التي أنتجت في مطلع اكتشاف توت عنخ آمون ساعدت على إمداد التأويل السياسي للحدث الذي كان الوطنيون يقومون بتطويره، والذي كان بدوره يحمل مباشرة على تنفيذ ممارسات علمية في الموقع الأثري.

عندما وصف كارتر مقابلته الأولى مع مجموعة الآثار في مقبرة توت عنخ آمون بتعبيرات التعجب، كان يقصد ذلك بمعنى أن هذه الأشياء بالنسبة له كانت موجودة فيما يتجاوز ويخرج عن أي إطار معرفي معتاد. وربما يثير المزيد من الدهشة أن مثل هذا الشخص المتقد الذهن قد فكر أبدا أن مثل تلك الأشياء يمكن إقصاؤها عن القصص، والتقاليد، والمؤسسات – أي الصراعات – التي كان عمل المصريات الكولونيالي يجري داخلها. وربما استطاع علم المصريات دائما تأمين سلطته الثقافية الفريدة بفصل نفسه عن، ونسيان، الشبكات والسياقات التي يعمل بها. ولكن، إن كان لنا أن نقبل تلك الصيغة من الحدث، فقد نفكر بالطبع أن علماء المصريات كانوا يعملون في مصر كما لو كانت معملا معقما، كما لو كانت مكتشفاتهم تنتمي حصريا إلى دنيا العلم الأكاديمي، وكما لو كان الباقي – السياق الكولونيالي، والإنتاج الأدبي، والصراعات السياسية – هي مجرد أشياء خارجية في إنتاج المعرفة عن الماضي العتيق. لكن فعل ذلك، يعني قبول نظرة مجتزأة عمدا للعالم. وبهذا المعنى، فإن من بين الأشياء الرائعة التي كشف عنها تحليل اكتشاف توت عنخ آمون أن المرء يمكن أن يعيد ربط تلك السياقات، والادعاءات – العلمية، والأدبية، والسياسية – بشكل مختلف لكي يرى حدث المصريات من زاوية أخرى.

نهضة مصر

لِيُرفع الستر عن تمثالك العالي   يا نهضة مثلت آمال أجيال

أحمد زكي أبو شادي – من قصيدة "تمثال النهضة"

الأول: هل أيقظك المنبه لترى تمثال النهضة؟

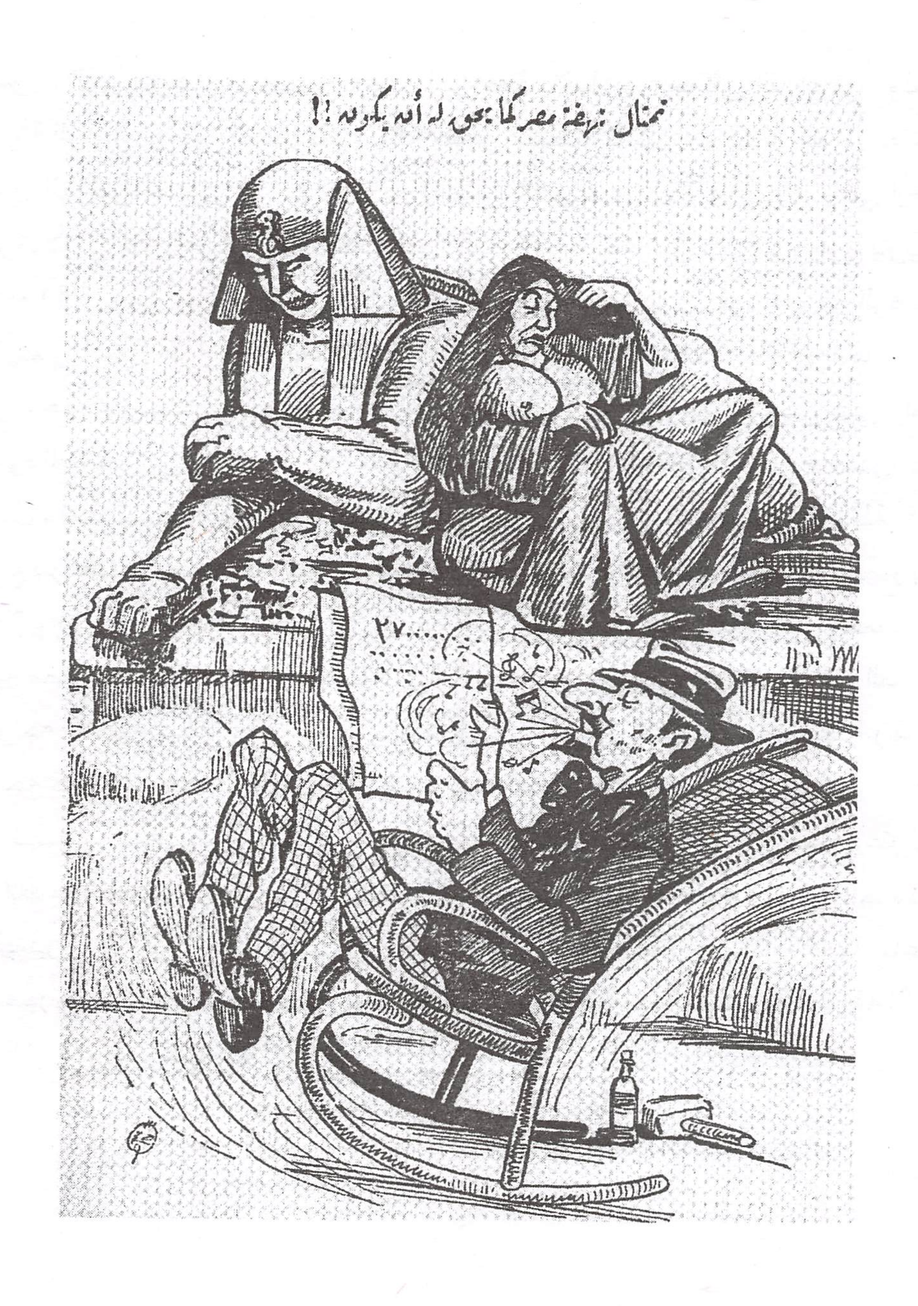
الثاني: قد صدع رأسي. ولا أرى من النهضة إلا الضجة والانقسام.

رسم من مجلة الكشكول

تصور أعمال المثال محمود مختار (١٨٩١-١٩٣٤) اندماج قادة الوفد في الأسلوب الجمالي الفرعوني. كان مختار هو أول طالب ينتظم في مدرسة الفنون الجميلة المصرية عند افتتاحها عام ١٩٠٨. وأرسل الأمير يوسف كمال، والذي كان راعيا للمدرسة، مختاراً إلى باريس عام ١٩١١. وقبل أن يترك مصر، كان المثال قد عمل على تماثيل نصفية للأبطال القوميين، وتماثيل لأبطال من التاريخ الإسلامي، وموضوعات ريفية من الريف المصري[1]. وفي باريس، تحول مختار إلى موضوعات مصر القديمة، لينتج تمثالا لعايدة في ١٩١٢، وهو أول تمثال لفنان عربي يعرض دوليا. والحق أن الفرعونية اقتحمته حرفيا بمجرد وصوله إلى باريس: "كان نصيبي كجديد [في مدرسة الفنون الجميلة] أن يحكم علي بالتجرد من ثيابي وأبقى عاريا تماما ولم تكن تنفع مقاومة أو شفاعة. ... فشدوا وثاقي إلى كرسي وأنا عارٍ كما ولدتني أمي ووضعوا على رأسي تاجا من الورق على شكل فرعوني وكتبوا عليه "رمسيس الثاني". وحملوني على نقالة رفعوها على أكتافهم وخرج موكب الطلبة في جموع غفيرة يتقدمنا من يفسح لنا. وسرنا كذلك من المدرسة إلى عرض الطريق حتى كنيسة "سان جرمان دي بريه" في آخر شارع بونابرت. وكان المطر يتساقط رذاذا فوصلنا إلى قهوة بونابرت والناس من حولنا ينظرون ويبتسمون. ... وهناك وضعوني كما أنا على خوان في المقهى وطلبوا طعاما وشرابا وجعلوا يرمونني بالفضلات وقشر المحار وكأنهم يقدمون إلي – على طريقتهم – الزلفى والقرابين"[2].(*) وبعد عرض نماذج شمعية لأبطال الحرب العالمية الأولى ومؤتمر السلام، تحول مختار لإحياء ثورة ١٩١٩، لينتهي بنحت عمل بعنوان **نهضة**

(*) يذكر المؤلف مرجعا بالإنجليزية، وقد رجعت في أصل هذه القصة إلى كتاب بدر الدين أبو غازي، المثال مختار، القاهرة، ١٩٦٤، ص٥١ [المترجمة]

مصر، والذي سرعان ما أصبح أيقونة ليس فقط للأسلوب الجمالي الفرعوني، ولكن لحركة التحرر القومي المصرية، وثقافة عصر النهضة بشكل عام. كسب تمثال نهضة مصر العرض السنوي في جراند باليه (القصر الكبير Grand Palais)، وهي أيضا المرة الأولى لفنان عربي. كما اجتذب انتباه النخبة من المصريين الذين يزورون باريس في ١٩٢٠. ومن بين هؤلاء ويصا واصف، وكان قياديا بارزا في الحركة الوفدية: "[نهضة مصر] امرأة مصرية، فلاحة واقفة رافعة الرأس وعلامات الأنفة والأمل بادية على وجهها، وتحت قدميها تمثال أبي الهول، هذه الفلاحة واقفة يدها اليمنى على رأسه تدعوه للنهوض من رقاده وهو قد سمع هذا النداء فرفع رأسه نحوها وأخرج صدره من الرمل وأذناه تصغي لنداء من تستنهضه"[٣]. وكان تقرير واصف جزءا من حملة أكبر لجمع تبرعات لإقامة نسخة أكبر من **نهضة مصر** في ميدان عام في العاصمة المصرية. وخلال أشهر، استطاعت اللجنة المشرفة على المشروع جمع ستة آلاف وخمسمائة جنيه مصري. وفي ١٩٢١، منحت الوزارة المصرية الإذن بإقامة التمثال في الميدان المواجه لمحطة سكك حديد مصر بالقاهرة. كان المكان الذي اختارته اللجنة رمزيا بدرجة كبيرة، ومصمما ليكون أول شيء يراه المسافر عند نزوله من القطار. ورغم أن الجمهور المقصود للتمثال كان هو عامة المصريين، فإن مؤيدي الحملة اعترفوا أن القصد منه قبل كل شيء هو الاستهلاك الأجنبي، حيث إنه سوف يؤدي «خدمتين عظيمتين ؛ الأولى: إقناع العالم بأن مصر لا تزال تُعنَى بالفنون الجميلة فإنها ساعية في مجدها القديم من هذه الوجهة. والثانية: الإعلان عن القضية المصرية بطريقة تلفت الأنظار أكثر من غيرها»[٤].



شكل ٥. روزا اليوسف ١٩٢٨: «تمثال نهضة مصر كما يحق له أن يكون»، ومكتوب أسفل الصورة: «الفلاحة المصرية: بلا خوتة وبلاش قلبة دماغ. فضلنا واقفين على رجلينا سبع سنين ما حد قال لنا انتو مين ، لما رجلي ورمت من طول الوقوف! اقعد يابو الهول اقعد!! طول ما فيها المعلم مختار... عمر مصر ما هي ناهضة ولا احنا شايفين نور الشمس»

وعند الترخيص بوضع التمثال في ميدان عام، لاحظ رئيس الوزراء عدلي يكن أن المشروع له تمويل خاص، رغم أن ذلك سوف يتغير. فبسبب تكلفة بناء خطوط خاصة لربط السكك الحديدية بمنجم الجرانيت في أسوان، بدأت تكاليف المشروع تتسع بشدة. في ١٩٢٤، كان ما يزيد على اثني عشر ألف جنيه مصري من الخزانة العامة قد خصصت لمشروع **نهضة مصر**، وأصبح المشروع جزءا تابعا لإدارة الأشغال العمومية. وعند هذه النقطة، أصبح تاريخ التمثال مرتبطا بالسياسات الوزارية، وأصبح مصيره يتقرر في جزء كبير منه على مستوى الصراعات بين الأحزاب والعصب المتنافسة داخل الحكومة البرلمانية المصرية الجديدة. توقف العمل، ووضعت خطط العمل تحت الفحص البيروقراطي المتحزب. وعند نقطة ما، اقترح صلاح عنان مفوض الأشغال العمومية أنه من الأفضل وضع التمثال أمام حديقة الحيوان. كما أوصى بـ «تشكيل لجنة تتألف من ذوي التذوق الجمالي للنظر في مناسبة التمثال»(٥). وفي ١٩٢٦، أوقف صرف مرتب مختار بينما كان مسافرا إلى الخارج.

وعندما اكتمل التمثال عام ١٩٢٨، أصبح إنزال الستار عنه مناسبة على أعلى مستوى للدولة. كانت معظم الشخصيات السياسية الرئيسية حاضرة، ومن ضمنهم الملك فؤاد، والمندوب السامي البريطاني، ورئيس الوزراء مصطفى النحاس، وقيادة حزب الوفد، وكثير من أعضاء البرلمان. ونظم شوقي قصيدة من أجل المناسبة، بينما كتب آخرون – ومن أهمهم خليل مطران وأحمد زكي أبو شادي – أيضا مديحا للتمثال. وما يلفت النظر في روايات الصحافة عن الحدث هو الإدراك المشترك بأن التمثال شيء يجمع بين المفاهيم المجردة والنظرة التاريخية الموسعة. وبالإضافة إلى ذلك، لم يحقق تمثال نهضة مصر فقط الربط بين تلك التيمات، بل جعل منها شيئا محسوسا وملموسا. هذه النظرة المجازية ظلت عمليا دون معارضة حتى اليوم. تحدث النحاس، رئيس الوزراء، عن التمثال كشيء يصل الماضي والحاضر والمستقبل وقال مؤكدا: «إنه يمثل عظمة الماضي، وأهمية الحاضر، والأمل في المستقبل. إنه يمثل صورة مصر الفتاة المشغولة بأبي الهول لكي ينهض من خلالها وتنهض هي من خلاله، توجه نظرته نحو قوته القديمة وتحتل السابقة المجيدة لنهضته... لو كانت هناك أمة واحدة يحمي ماضيها القديم نهضتها الحديثة، فتلك الأمة هي مصر»(٦).

كان رفع الستار عن تمثال نهضة مصر عام ١٩٢٨، كحدث عام، غير مسبوق. وبينما كان للشعر طويلا مكانة بارزة في وظائف الدولة، لم تكن للفنون التشكيلية، خاصة النحت، مثل تلك المكانة ؛ كانت القاهرة الحديثة تحظى في ميادينها العامة بحفنة

قليلة من التماثيل، لكنها كلها كانت تصور شخصيات ملكية وأبطالا قوميين، وليس موضوعات رمزية أو مفاهيم مجردة. وتؤكد تقارير رفع الستار أن رد الفعل لدى الجماهير كان طاغيا وتلقائيا:

> في منتصف الساعة السادسة من بعد ظهر الأحد الماضي، ٢٠ مايو ١٩٢٨، احتشد في ميدان محطة مصر ألوف وألوف، ألوف دعتهم وزارة الأشغال المصرية، وأضعاف هذه الألوف جاءوا من أنحاء مصر ليشهدوا جميعا رفع الستار عن تمثال نهضة مصر.
>
> وجاء منتصف الساعة السادسة، وأُمر برفع الستار، وقام الجند بإنزاله في شيء من الهوادة والبطء جعل التمثال يظهر للناظرين رويدا رويدا فلم تكد تبدو رأس المصرية التي توقظ أبا الهول من مجثمه إذا رعشة سرت إلى النفوس وإلى الأجسام جميعا، وإذا ألوف الأيدي تتحرك بالتصفيق، وإذا الهتاف يشق عنان السماء بحياة نهضة مصر، وإذا كل مصري ممن احتشدوا في الميدان لا يملك نفسه أن يتولاها هذا الشعور القوي العجيب. الذي يجمع في حياة الإنسان القصيرة بين الماضي إلى آلاف سنين ذاهبة في غياباته، والمستقبل إلى ألوف سنين ما تزال مطوية في غيبه. ... هنالك لم يكن الناس الناس، وإنما كانوا أرواحا تجتمع كلها في روح واحد هو روح مصر الأزلية الخالدة، ولم تكن هذه الألوف من القلوب إلا قلبا واحدا هو قلب مصر النابض فخرا بمجد الماضي وإيمانا بعظمة المستقبل(٧).

وعلى صفحات الصحف الوفدية، قُدِّم مغزى الحدث، وكذا مغزى التمثال نفسه، بمثل هذا القدر من الوضوح والشمول. أسرف كثير من المفكرين والمثقفين في مديحهم للتمثال. ولكن، عند مزيد من الفحص، يمكن رؤية آثار للجدل والخلاف. فبالطبع، كانت هناك قضية التمويل: ما أن سقط مشروع التمثال تحت أيدي إدارة الأشغال العمومية، استخدم الموظفون قضية التمويل العام لتأخير المشروع أو إعادة تصميم محتواه. وربما يكون مغريا أن نتجاهل هذه المناورات باعتبارها شخصية أو سياسات بيروقراطية، ولكن هناك ما يدعونا لأن نفكر أنه كان ثمة درجة من النزاع على المبدأ. في هذا الاتجاه، كانت الفقرة الافتتاحية لمقال محمود عباس العقاد عن **نهضة مصر** ذات مغزى في إيحائها ببعض الخلاف حول إن كانت الحكومة في وضع يمكنها من تحمل إنفاق كل هذا لإكمال تمثال مختار. العقاد يرفض «هذا كلام يقال لأولئك الذين لا يريدون أن يروا في جوانب مصر تمثالا واحدا أو يسمعوا فيها نشيدا واحدا حتى تمتلئ بالمصارف والمستشفيات والمصانع والمناجم»(٨). وبينما يصر العقاد أن الفن لا يقل أهمية عن

التنمية الاقتصادية والاجتماعية، فهو أيضا يقف موقف الدفاع ويضطر إلى الإذعان بأنه إن كانت الخزانة العامة تستخدم لعمل مشروعات فنية عامة فلن يكون ثمة مهرب من الجدل العام. ولكن، كما يوحي تاريخ تمويل التمثال، بعد النداء العام الأول للمتبرعين في ١٩٢٠، لم يكن هناك ما يكفي من الجدل العام حول التمثال. كان مؤيدو النزعة الفرعونية يفترضون أن القيام بهذا المشروع أمر طبيعي (رغم أنه كان الأول من نوعه في مصر). وفضلا عن هذا، فقد افترضوا أن الإعجاب بالتمثال سيكون عالميا على نحو لا يرقى إليه الشك.

وبينما كانت الصحافة متماثلة في حماسها للعمل الفني، فقد لجأت السياسة الأسبوعية، لسان حال حزب الأحرار الدستوريين، إلى التقليل من العناصر الوفدية لرفع الستار عن التمثال، رغم أنها مدحت الأسلوب الفرعوني للعمل(٩). وتجرأ أحد النقاد البارزين، هو إبراهيم عبد القادر المازني، بانتقاد التمثال. وليس المهم في نقد المازني أنه يمثل رأي أغلبية، ولكنه كنقد للأقلية يكشف بعض المزاعم التي تقوم عليها النزعة الفرعونية. ما الخطأ في تمثال مختار؟ في رأي المازني، ليس محتواه. فنقد المازني هو نقد شكلي للتمثال كتكوين، وهو موضوع تجاهله الآخرون في معظم الأحوال، سواء النقاد أو الشعراء أو السياسيون أو الصحفيون، الذين قلبوا الرأي حول الموضوع.

وهجوم المازني على تمثال نهضة مصر يتكون من جزأين، الأول ساخر وعلى هيئة حوار قصصي بينه وبين «طفيلي». وفي المحادثة يلعب المازني دور شخص جاهل، ويترك «الطفيلي» يشرح فن مختار بتعبيراته الخاصة:

> قلت [المازني]: وهل تعرف هذه السيدة؟ .... وهل هذه أول مرة تقف فيها هذه السيدة هنا؟
> فقال [الطفيلي]: يا أخي، هذه ليست سيدة. إنها حجر، تمثال، ألا تفهم؟
> قلت: فهمت، فهمت ولكن أتظل هكذا؟ ألا تتعب؟
> قال: اسمع، ألم أقل لك إن اسم التمثال نهضة مصر؟ ... فهذا أبو الهول ينهض. أفهمت الآن؟
> قلت: بودي أن أكون فهمت... ولكن أين مصر هنا؟
> قال: أبو الهول يا أخي.
> قلت: وما هذه السيدة الواقفة بجانبه؟
> قال: مصر.
> قلت: هل هما مصران؟ ... لا تؤاخذني، ولكنك أفهمتني أن أبا الهول هو مصر وأن السيدة هي مصر وقد تعلمت أن واحدا وواحدا اثنان.
> قال: لا لا، إن هذا ليس حسابا، إن هذه مصر تنهض أبا الهول.

قلت: أليس معنى ذلك أن مصر تنهض مصرا؟
قال: لقد بدأت تفهم، هذا هو المعنى.
قلت: ولكني – ولا مؤاخذة – لم أفهم...
وسألته: ولكني لا أرى الهرم هنا فهل نقله مختار؟
قال: نقله كيف؟ أين أنت من الهرم؟
قلت: هكذا قرأت في الكتب أن الهرم إلى جانبه أبو الهول، فأين ذهب الهرم؟(١٠).

لم يكن للمعجبين بمختار أن يخطئوا سماع كلماتهم نفسها على فم الطفيلي. إن النقد الذي يبسطه المازني في هذا الحوار الوصفي البسيط ينفذ إلى قلب الدافع المجازي للعمل. ويصبح الطفيلي، بين يدي المازني، هو صوت التأويل الوطني البديهي للعمل. وهكذا يقوم الحوار بدور تفكيك التأويل المجازي الذي كان معظم النقاد الثقافيين البارزين في مصر يرددونه.

والنصف الثاني من نقد المازني يلخص نفس هذه الأفكار بنغمة أكثر جدية. وأهم ما ينتقده المازني هنا موجه إلى افتقاد التمثال للواقعية. فهو يشير إلى أنه عندما يقوم الحيوان من مربضه، يرفع رجليه الخلفيتين أولا. ويلاحظ أنه حيث إن يد المرأة لا تستند على رأس التمثال من أجل الدعم، تبدو إيماءتها صارمة وملتبسة. وأخيرا، يسأل إن كان ينبغي لمختار أن يمثل مصر في شخصيتين منفصلتين، ويختم بأن تمثال نهضة مصر كان يمكن أن يكون أكثر وضوحا لو لم يكن مختار قد أضاف الحيوان الأسطوري. ومقال المازني، بما فيه من حوار ساخر ونقد موضوعي معا، يبين أن المرء يمكن أن يختلف مع التأويل القومي الذي كان عليه إجماع عام في الصحافة المصرية. يبين المازني أنه عندما يفحص المرء الأشكال بدقة مع نظرة إلى دلالاتها الحرفية، تصبح المضامين المجازية للتمثال مشوشة. والمازني يرمي ضمنيا إلى نقطة أخرى، وبالتحديد، أن وسيط العمل، النحت، كان جديدا تماما إن لم يكن غريبا بالكامل على الحيز العام المصري، وأنه كان من غير الواقعي أن نفكر أن العامة سوف يفهمون بسهولة تمثال نهضة مصر كصورة مجازية. والحقيقة أن التمثال وصانعه تعرضا للسخرية في الصحافة الشعبية التي وصفتهما بأنهما دعيان ومثيران للضجر، وهذا يوحي بأن ثمة آخرين يشاركون المازني في تشككه إلى حد ما. هذه التعليقات النقدية والساخرة حول تمثال نهضة مصر بشكل عام تجعلنا نتوقف لنفكر في ادعاءات أكبر عن الاستقبال الشعبي للفن الفرعوني. وإذا كان هذا المثال الأيقوني، أكثر الأمثلة وضوحا، للأسلوب الفرعوني الرمزي، يمكن بكل هذه السهولة أن يثير الجدل في الثقافة الدائرة لفنون ومؤلفات النخبة، فماذا كان صدى مثل تلك الرموز لدى الدوائر الأوسع لعامة الشعب المصري؟

الفصل الخامس

الفرعونية بعد الفرعونية: محفوظ وقطب

> أنا لم أكتب قصة تاريخية بالمعنى الدقيق لهذا التعبير، أي لم يكن همي قط أن أنقل القارئ إلى حياة ماضية، ولكني كنت باستمرار أصور الحاضر.
>
> نجيب محفوظ، أتحدث إليكم

> إن الإسلام ليس حدثا تاريخيا، وقع مرة، ثم مضى التاريخ وخلفه وراءه! .. إن الجاهلية حالة ووضع ؛ وليست فترة تاريخية زمنية... والجاهلية اليوم ضاربة أطنابها في كل أرجاء الأرض، وفي كل شيع المعتقدات والمذاهب والأنظمة والأوضاع..
>
> سيد قطب، في ظلال القرآن

مر أكثر من عقد بعد أن تحول كبار رجال الأدب والسياسة لعقد ١٩٢٠ عن التوجه الفرعوني، ولكن الماضي العتيق ظل حيا في عقول جيل أصغر من المفكرين. وقبل أن يعرف نجيب محفوظ (١٩١٢-٢٠٠٦) كروائي، قضى الكثير من سنوات العقد ١٩٣٠ يكتب مقالات عن التاريخ الفرعوني وتأثيره على الثقافة الحديثة. وكان كتابه الأول، الذي نشره وهو لم يبلغ العشرين بعد، ترجمة لكتاب أطفال حول مصر القديمة، وكانت أولى تجاربه الروائية قصصا رومانتيكية تاريخية في زمن الفراعنة. وبينما لم تناقش روايته الأولى، عبث الأقدار، بتوسع في الصحافة، فقد اجتذبت روايته الثانية «رادوبيس» الكثير من العروض الصحفية المعجبة. وبدأت روايته الثالثة، كفاح طيبة، تدير رءوس القراء. وكتب سيد قطب (١٩٠٦-١٩٦٦) - وكان ناقدا ومن تلاميذ عباس محمود العقاد - قائلا : « لو كان لي من الأمر شيء لجعلت هذه القصة في يد كل فتى وكل فتاة، ولطبعتها ووزعتها على كل بيت بالمجان»[١]. هذه الرواية، في رأي قطب، أحيت مصر القديمة ومثلت نجاحا فريدا في الأدب الفرعوني. فهي لم تكن فقط درسا في التاريخ القديم، بل إنها أيضا جددت روح مصر في قلوب قرائها:

> وظللت أستمع إلى تلك الأناشيد الوطنية الجوفاء التي لا تثير في نفوسنا إلا حماسة سطحية كاذبة ، لأنها لا تنبع من صلة حقيقية بين مصر وبيننا : وإن هي إلا عبارات صاخبة، تخفي ما فيها من تزوير بالصخب والضجيج.
>
> ولم أجد – إلا مرة واحدة – كتابا عن مصر القديمة يبعثها حية في نفوسنا ، شاخصة في أذهاننا. ذلك هو كتاب عبد القادر حمزة : « على هامش التاريخ المصري القديم « ، ففرحت به مثلما أفرح اليوم بقصة كفاح طيبة، ودعوت وزارة المعارف إلى أن تجعله في يد كل تلميذ وطالب، بدل هذه الكتب الميتة التي في أيديهم[٢].

وفي أواخر سنوات العقد ١٩٢٠، كان محمد حسين هيكل قد نادى بأدب قومي مصري مؤسس فقط على هذه الفكرة، أدب تعليمي يتسم بالروحانية كما يتسم بالعلمية. وبهذا التصوير، اختلف التوجه الفرعوني للأدب عن أنواع الخطاب الأخرى التي تركز على الماضي الفرعوني في الزعم بأنه ليس عن الماضي القديم، ولكنه منه. وبتعبير آخر، فإن دعوة هيكل لتوجه فرعوني للأدب لم تتعامل مع مصر القديمة كمجال للدراسة، ولكنه اتخذها كمصدر أساسي للتعبير عن الذات. وسواء كان قطب يستشهد صراحة بالمناقشات التي ثارت في سنوات العقد ١٩٢٠، أم لا، فإن مناقشته لمحفوظ أحيت الدعوة لأدب قومي قائم على تقدير الحضارة الفرعونية : تاريخها ، وأساليبها الجمالية ، وعلاقتها بالحاضر. وفي نغمة لوم أشبه بأسلوب هيكل قبل خمسة عشر عاما، عقد قطب صلة بين نسيان الماضي البعيد والتراجع الثقافي والسياسي:

> وكنت أرى الطابع القومي واضحا – بجانب الطابع الإنساني – في آداب كل أمة، ولا سيما في الشعر والقصة، بينما أرى الطابع المصري باهتا متواريا في أعمالنا الفنية، مع بلوغها درجة عالية تسلك بعضها بين أرقى الآداب العالمية.
>
> وكنت أعزو هذا اللون الباهت إلى أن مصر القديمة لا تعيش في نفوسنا، ولا تحيى في تصوراتنا، إلى أننا منقطعون عن هذا الماضي العظيم لا نعرفه إلا ألفاظا جوفاء، ولا نتمثله صورا ووشائج حية. إلى أننا نفقد من تاريخنا المجيد حقبة لا تقل عن خمسة آلاف سنة من الفن والروح والعواطف والانفعالات. إلى أن بيننا وبين الآثار المصرية، والحياة المصرية، والأحداث المصرية، هوة عميقة من الزمن واللغة ومن الإهمال والنسيان[٣].

لقد أتاحت كفاح طيبة لقطب أن يتذكر رغبته في ترجمة المؤلفات التي كتبت عن الماضي الفرعوني برمتها، ولجعل تاريخ مصر القديمة درسا مركزيا لمنهج دراسة وطني:

> وطالبت بأن تنقل إلى اللغة العربية كل قطعة أدبية كشف عنها في مصر العريقة، وإلى أن ترسم باللغة العربية صور الحياة المصرية بكل ما فيها من ظلال، وإلى أن تعقد بين النشء وبين الآثار المصرية صلة وثيقة في كل أدوار نشأتهم، وإلى أن تنفث الحياة في تلك الآثار والتماثيل والتواريخ، بما يصاغ حولها من القصص والأساطير والملاحم والبيانات. دعوت أن تصبح حياة أحمس وتحتمس ورمسيس ونفرتيتي وأمثالها في منال كل تلميذ صغير وكل طالب كبير، بل أن تعود أساطير حية للأطفال في المهود(٤).

لكن كفاح طيبة فعلت ما هو أكثر من مجرد إحياء التاريخ. وفي رأي قطب، إن رواية محفوظ، التي تروي قصة عن قدماء المصريين وهم يتخلصون من الحكم الأجنبي، لا تنبع قوتها فقط من أنها واقعية بدرجة مقنعة، ولكن أيضا لأنها تروي قصة عن التحرر الوطني الذي يعتبر أهم قضايا المصريين المعاصرين:

> ولقد قرأتها [كفاح طيبة] وأنا أقف بين الحين والحين لأقول: نعم، هؤلاء هم المصريون. إنني أعرفهم هكذا بكل تأكيد! هؤلاء هم قد يخضعون للضغط السياسي والنهب الاقتصادي، ولكنهم يجنون حين يعتدي عليهم معتدٍ في الأسرة أو الدين. هؤلاء هم، يخمدون حتى ليظن بهم الموت، ثم يثورون فيتجاوزون في ثورتهم الحدود، ويجيئون بالمعجزات التي لم تكن تُتخيل منهم قبل حين. هؤلاء هم، تفيض نفوسهم بحب الأرض وحب الأهل، فلا يرتحلون عنهما إلا لأمر عظيم، فإذا عادوا إليهما عادوا مشوقين جد مشوقين. هؤلاء هم، أبدا في انتظار الزعيم، فإذا ظهر الزعيم ساروا وراءه إلى الموت راغبين(٥).

ومكانة محفوظ في الآداب المصرية بحاجة إلى تقديم موجز. فقبل فوزه بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ بعقود طويلة، كان محفوظ معروفا في كل العالم العربي ككاتب تمكن من تحويل الرواية العربية من مجرد تجارب غير جديرة بالثقة إلى تقليد راسخ. كانت رواياته تباع أكثر من أية مؤلفات أدبية أخرى. وتنشر في طبعات متعددة، وتصنع منها

أفلام لا حصر لها، وانتشرت أعماله في الثقافة المصرية لتتجاوز كثيرا ما يمكن أن توحي به مستويات القراءة المتدنية لهذا البلد.

فإذا كان القراء في الغرب على معرفة بقطب، فإن ذلك كان من خلال علاقته بالحركات الإسلامية في أواخر القرن العشرين، والتي استلهمت أعماله في تفسير القرآن. وأثناء العقد ١٩٩٠، بينما كان المصريون الإسلاميون يحاربون نظام مبارك الفاسد والقمعي، وبدءوا في مهاجمة راعيته، الولايات المتحدة الأمريكية، بدأ الأمريكيون يبحثون عن معلومات حول الإسلاميين المصريين. وبينما تحولت الصحافة السائدة للنظر في تاريخ حركات الإسلام السياسي في مصر (وعبر العالم العربي والإسلامي)، بدأ اسم قطب يظهر. وعندما تحول هذا الصراع بعد ١١ سبتمبر إلى «حرب على الإرهاب» مفتوحة بلا نهاية، بدأ قطب يلوح بشدة في فهم الغرب للإسلام السياسي، ولم ينظر إليه أبدا باعتباره من رجال الأدب.

كان قطب شاعرا وناقدا في سنوات العقدين ١٩٣٠ و١٩٤٠، واحتل مكانة بارزة في الثقافة الأدبية للقاهرة. ورغم أنه تلقى علومه أساسا في مدارس علمانية، فإنه كحافظ للقرآن كانت له قدرة على فهم النص القرآني على عكس الكثيرين من زملائه في الأدب(*). وكانت معظم كتاباته الأصلية في سنوات ١٩٤٠م تطبيقات للفلسفة الحديثة والنظرية الأدبية على قراءة القرآن. وفي هذا الوقت، كان قطب يستكشف التراث الإسلامي الذي كان كثيرون من النخبة الأدبية المصرية يتجاهلونه بدرجة كبيرة. وفي عام ١٩٤٨، عندما أكمل كتابه *العدالة الاجتماعية في الإسلام*، تجاوز اهتمام قطب بالإسلام قضايا الاهتمام بالأدب إلى نقد منظم لأشكال الحكم العلمانية. ورغم أنه كان متعاطفا مع الإخوان المسلمين، فمن المحتمل أنه أثناء وجوده في الولايات المتحدة كطالب في الفترة ١٩٤٨-١٩٥٠ بدأ ينفصل بحسم عن العناصر العلمانية في مفهوم «النهضة» في الحداثة المصرية[٦]. شعر قطب بالصدمة من الخواء الأخلاقي للمجتمع الاستهلاكي الأمريكي، وبالغضب من الاغتيال الجائر لمرشد جماعة الإخوان المسلمين حسن البنا (١٩٠٦-١٩٤٩)، وقرر قطب أن يلتحق بالجماعة. وفي خلال أشهر، كان واحدا من متحدثي الجماعة البارزين، وظل كذلك طوال سنوات العقدين ١٩٥٠ و١٩٦٠. ورغم

(*) بل كان كثيرون من زملائه فى الأدب يحفظون القرآن مثله، ولكن الاختيارات الأيديولوجية هى الفيصل بين تعامله مع النص القرآنى وبين تعامل أدباء آخرين معه. [المترجمة].

أنه كان قريبا من جمال عبد الناصر ومجلس قيادة الثورة في الأشهر الأولى التي أعقبت ثورة ١٩٥٢، إلا أن قطب وإخوانه الآخرين اكتشفوا أن الضباط الأحرار يتجهون نحو مسار يختلف عن مسارهم. وعندما وقع الخلاف بين الإخوان ومجلس قيادة الثورة في ١٩٥٤، اعتقل قطب مع آلاف آخرين. وقضى معظم سنواته الباقية في السجن حتى أعدم عام ١٩٦٦. ويبقى كتابه *في ظلال القرآن*، وهو تفسيره للقرآن الذي كتبه أثناء سنوات السجن، واحدا من أهم وأقوى القراءات المعاصرة في الإسلام، وينبغي اعتباره واحدا من الأعمال الكبرى في النقد الأدبي المعاصر لأية لغة. أما رؤية قطب لموضوع مصر القديمة في مرحلته الفكرية بعد ١٩٥١، فهو يرى أنه لا ينفصل عن حالة عامة من الكفر والجاهلية، وهو اتهام وجهه ضد الحداثة المصرية والأوروبية على السواء.

ومفارقة المقابلة النقدية بين محفوظ وقطب أثناء سنوات ١٩٤٠ شديدة الثراء حتى لا يجب أن نمر بها مرور الكرام، خاصة أن الاتجاه العملي الذي أعقب ذلك لكلا المؤلفين يمثل أقصى الاتجاهات الفكرية في النصف الثاني من القرن العشرين في مصر. فمن ناحية، يجسد محفوظ استمرارا للفرضيات الليبرالية الجوهرية للحداثة النهضوية، بعمله في بؤرة ثقافتها الأدبية، رغم أنه كان يزداد تشككا في كثير من إخفاقات الدولة المصرية، وإن لم يكن ناقدا لها. ومن الناحية الأخرى، يمثل قطب ظهور تقليد قوي مضاد من الفكر الإسلامي المنشق، حداثي في نظرته، وإن كان معارضا للشخصية الغربية والعلمانية التي اتخذتها الثقافة التعبيرية للنخبة، ومعارضا للشخصية الفاسدة والعنيفة للثقافة السياسية للدولة المعاصرة. وإذا كانت ترجمة أعمالهما ذات الصلة تحمل أي دلالة، فإن كلا من قطب ومحفوظ هما أكثر الشخصيات الأدبية العربية تأثيرا في القرن العشرين.

ولم يكن من المصادفة أن يلتقي محفوظ وقطب على أرضية الفرعونية، أو أن المادة الفرعونية التي تتناولها روايات محفوظ هي ما اجتذب انتباه قطب. فقد كان كلاهما غارقا في التربية الفرعونية في المدرسة وفي الثقافة الأدبية لسنوات العقد ١٩٢٠، وهي فترة تشكلهما كمؤلفين شابين. ولهذه الأسباب، فإن العمل المهني المبكر لقطب ومحفوظ أرض خصبة لدراسة الثقافة الأدبية الفرعونية التي تلت انكماش الثقافة الفرعونية السياسية.

ومن المغري أن نقرأ الأدب الفرعوني منذ العقد ١٩٤٠، بما يشمل أعمالا مثل روايات محفوظ، تحت لواء المفارقة التاريخية. ولكن، حتى تراجعت شعبية الصروح الأثرية الفرعونية، كانت الموضوعات الفرعونية لا تزال تدرس في الفصول وتناقش

في الصحف الأدبية، وهو ما يحدث حتى اليوم. وبتعبير آخر، بينما بدأت الفرعونية تحتجب على أحد المستويات بحلول سنوات العقد ١٩٤٠، فقد عاشت لأنها كانت قد تمأسست بنجاح أثناء سنوات العقدين ١٩٢٠ و١٩٣٠. وإذا كانت النخبة الأدبية والسياسية لجيل النهضة قد تباعدت عن الفرعونية، فإن هذا لا يعني أن جيلا أصغر من المفكرين المصريين قد توقفوا عن اتخاذ ماضي مصر القديمة مصدرا للتفكير في الحاضر الاستعماري.

وبدلا من التفكير في فرعونية متأخرة بتعبيرات المفارقة التاريخية، ربما يمكن تصورها – مجازيا – أشبه بلازمة صغيرة تتكرر بين الحين والآخر. كانت «الفرعونية» تيمة رئيسية للثقافة القومية المصرية خلال سنوات العقد ١٩٢٠ حتى تسببت النضالات البرلمانية في كسر الإجماع السياسي الذي كانت ترتبط به. وبعد أواسط العقد ١٩٣٠، لم تعد «الفرعونية» تُصور بشكل بارز في الثقافة السياسية المصرية السائدة، رغم أن النخبة الحاكمة استمرت تعتمد على صورة الماضي القديم عند تسويق مصر إلى الغرب. وداخل الثقافة القومية العلمانية المصرية، تكررت «الفرعونية» كثيرا كلازمة بين الموتيفات الأكبر الخاصة بالعالم العربي الواحد، والعالم الثالث، والعالم الإسلامي، وهكذا. وبالمثل، رغم أن المضامين مختلفة كثيرا، صورت «الفرعونية» أيضا كلازمة في ثقافة مصر الإسلامية. وفي هذا الخطاب، تتصل مصر القديمة بجوانب الخطأ في الثقافة العلمانية المعاصرة، وبالأسس الأخلاقية للدولة القومية، وبطغيان حكام مصر سواء في الماضي القديم أو الحاضر المعاصر.

هذا الفصل يستكشف الأعمال المبكرة لنجيب محفوظ وخاصة أعماله الثلاثة الأولى، «الروايات الفرعونية»، التي نادرا ما يتناولها النقد المعاصر. ولا أهدف إلى تقديم تقدير جمالي لهذه الأعمال أو إلى مكانتها بين الأعمال الكاملة الكثيرة للمؤلف، ولكن أن أضعها داخل السياق الذي ظهرت فيه. فرغم أن أحداثها تجري في مصر القديمة، فإن هذه الروايات تثير اهتمامات كان لقراء محفوظ الأوائل أن يروا مدى ملاءمة تطبيقها على الظروف المعاصرة. تتناول *عبث الأقدار* قضايا الخلافة الملكية والسلطة السياسية، أما *رادوبيس*، فتعنى بفقدان السلطة الملكية، وتدور *كفاح طيبة* حول الخضوع للاستعمار والتحرر القومي. وهكذا، فإن كل رواية تعالج قضايا سياسية رئيسية وحاسمة في تلك الفترة: ارتقاء فاروق العرش بعد وفاة الملك فؤاد في ١٩٣٦؛ وفقدان الملك فاروق لسلطته في مواجهة فضائح شخصية في أواخر سنوات العقد ١٩٣٠؛ وإعادة صياغة السيادة

القومية المصرية وحركة التحرر القومي في أعقاب معاهدة ١٩٣٦، وهما أمران منحا قدرا أكبر من الاستقلالية للسياسيين المصريين، كما وضعا مصر بشكل حازم داخل مجال السيطرة البريطانية. وإذ بدأت السياقات التمهيدية لتلك الصور المجازية تخبو، كانت أهمية الروايات تتراجع. والحق أن هناك ما يدعو للتفكير بأن أهميتها كانت دائما محدودة: فهي نصوص فرعونية ظهرت بعد أن خبت الفرعونية كثيرا كمصدر لصناعة الصورة السياسية. وبينما الرسائل المجازية قد تتردد في سياقاتها الثقافية والسياسية المباشرة، فإن أرضيتها القصصية، مصر القديمة، لم تعد كذلك. وكصور مجازية، لم يكن من الممكن أن تؤخذ تلك القراءات كمسلم بها، تكشف روايات محفوظ الثلاث الأولى عن بعض القيود التي تحيط بالفرعونية الأدبية. كما أنها تمثل أيضا مشكلة للقراءة المجازية بشكل عام، وهي نقطة سوف أعود إليها في الخاتمة.

وإلى جانب مؤلفات محفوظ القصصية والروائية، سوف أستكشف صورة مصر القديمة في كتابات حسن البنا وسيد قطب بعد تحوله إلى التوجه الإسلامي. كان هؤلاء المؤلفون يرون فرعونية النخب الأدبية والسياسية مسألة ساذجة ومستمدة من الخطاب الكولونيالي الأوروبي. وعندما زعم المفكرون الفرعونيون أن الحداثة المصرية ينبغي أن تكون قائمة على تقدير الماضي القديم والتطابق معه، ربما وافق الإسلاميون مثل قطب في سنوات العقد ١٩٥٠ على ذلك، ولكن لأسباب مختلفة. فمثل المفكرين الفرعونيين، رأى قطب أن الماضي القديم يمثل أكثر من مجرد حقبة تاريخية. فالماضي قبل الإسلامي كان روحا خالدة. أما إمكانية إحياء الماضي كمصدر للحداثة المصرية، كما ادعى الفرعونيون، فكان بالنسبة لقطب سببا للقلق لا للاحتفال. فما لم تعد مصر الحديثة إلى حكم الدين، فسوف تصبح أشبه بثقافة الجاهلية الغافلة. ورغم أن قطب والبنا كانا ينتقدان الحداثة الكولونيالية والتعبير عنها في التوجه الفرعوني للنهضة، فإن نقدهما لا يمثل عودة إلى التقاليد النصية الإسلامية التي ناقشناها في الفصل الثاني . فلم تكن مصر القديمة، كما يحسبانها، مصدرا للعجب أو موضوعا للتأمل. بل كان فهمهما للماضي مستمدا أغلبه من الفهم الذي يقدمه التوجه الفرعوني، ولكن مع قلب التعبيرات. فإذا كان أصحاب التوجه الفرعوني يرون أن للماضي القديم قيمة إيجابية، فقد كان البنا وقطب وآخرون لا يرونه كذلك. وإذا كانت أعمال محفوظ توحي بأن المجاز الفرعوني يعتمد بشدة على ثقافة سياسية أوسع قد انحسرت، فإن أعمال قطب والبنا تمثل خطابا مضادا للتفكير في العلمانية، والقومية، والدولة.

نجيب محفوظ، الفرعونية، والقصة التاريخية في سياق ظهورها

الحقيقة أن هناك نوعين من الروايات التاريخية... النوع الأول تعيدك فيه الرواية إلى التاريخ بكل تفاصيله وطقوسه وكأنها تردك إلى الحياة فيه، أو تبعث الحركة في أوصاله الهامدة. أما النوع الآخر فإنه يستعيد المناخ التاريخي فقط ثم يترك لنفسه قدرا من الحرية النسبية داخل إطاره. وأنا أقرب للنوع الثاني.

نجيب محفوظ، أتحدث إليكم

يروي نجيب محفوظ أنه، في طفولته، كانت والدته «تحب الآثار»، وتأخذه في رحلات من الحي الذي يسكنون فيه، الجمالية، إلى القاهرة الحديثة أو عبر النهر إلى الجيزة : « كثيرا ما ذهبنا إلى الأنتكخانة، أو الأهرام حيث أبو الهول، لا أدري سر هوايتها تلك حتى الآن؟ كنا نخرج بمفردنا وأحيانا مع الوالد ، تجرني في يدها ونمضي إلى الأنتكخانة خاصة حجرة المومياوات ، زرناها كثيرا»[٧]. وظلت المومياوات في عقل المؤلف. وفي إحدى المقابلات الصحفية، اعترف محفوظ بأن تجربة رؤيته لمومياء معينة ، وهي مومياء سقنن رع، الذي يظهر على جسده ما يدل على موت عنيف ، هي التي قادته لكتابة *رادوبيس* بالطريقة التي فعلها. ومومياء منتقمة أخرى كانت بؤرة لقصة قصيرة مبكرة. لكن محفوظ لم يكن يرى المومياوات المعروضة في المتحف فقط ؛ لقد كان يقرأ عنها في كتب المدرسة حول المصريات، وفي قصص هـ . رايدر هاجارد[*]. لكن المسألة ليست مجرد أن محفوظ استلهم من آثار وموضوعات مصر القديمة، بل إن محفوظ كان في موضع يتيح له إلى حد كبير هذا الاستلهام لأن الآثار في شبابه كانت معروضة في المتاحف كما كانت الصحافة تتناولها بكثير من المناقشات المكثفة.

درس محفوظ الفلسفة في جامعة فؤاد الأول، لكنه قرأ كثيرا، خاصة في الأدب وفي تاريخ مصر القديمة. وقاده اهتمامه الواسع بتاريخ مصر القديمة إلى حضور حلقات تعليمية في المصريات. وحول الموضوع، قال محفوظ : « كنت قد درست تاريخ مصر

(*) سير هنري رايدر هاجارد Sir Henry Rider Haggard (١٨٥٦-١٩٢٥): مؤلف إنجليزي لروايات المغامرات، التي تجري في أماكن غريبة غالبا في أفريقيا، ومن أشهر رواياته *كنوز الملك سليمان* [المترجمة].

الفرعونية دراسة كاملة، توشك أن تكون دراسة متخصص، وعزمت على كتابة هذا التاريخ في روايات، كان من الموضوعات التي اخترتها موضوعات عن الرعامسة والتحامسة، وكان لدي موضوع لهم عن إخناتون، كنت أواظب على حضور محاضرات قسم الآثار، درست كل ما يتعلق بالعصر الفرعوني، الحياة اليومية، وسائل الحرب، الدين»[٨]. وكطالب في قسم الفلسفة، حيث كانت الدراسة تقدم بالإنجليزية والفرنسية، اضطر محفوظ لتحسين مهاراته في اللغات الأجنبية. ولكي يمارس لغته الإنجليزية، سعى محفوظ إلى الترجمة[٩]. وفي ضوء اهتمامه الطاغي بمصر القديمة، كان الكتاب الذي قرر محفوظ ترجمته هو كتاب أطفال شهير بعنوان *مصر القديمة*. وهكذا، كان أول كتاب كامل ينشره محفوظ، والذي لا يذكره أحد الآن، مستمدا من السلسلة الإنجليزية *Peeps at Many Lands* (نظرات خاطفة إلى أراضٍ كثيرة)[*].

ويبدو أن محفوظ كان على وعي تام بأن الأجندة الإنجليكية العنصرية والإمبريالية لمؤلف النص الأصلي، الموقر جيمس بايكي، يمكن أن تكون صادمة ومزعجة للجمهور المصري، الأقباط والمسلمين على السواء. فحاول محفوظ في ترجمته أن يلجأ للتخفيف من بعض الاختلافات الحادة. وعلى سبيل المثال، كان النص الأصلي لكتاب *Ancient Egypt* يختتم بهذه الكلمات عن معتقدات المصريين القدماء:

> تذكروا أن رجال مصر القديمة ، الذين كانوا في غاية الحكمة والقوة بأساليب كثيرة ، كانوا لا يزالون صغارا ؛ فهم كالأطفال، يصوغون الكثير من الأفكار الزائفة بل والمضحكة عن الأشياء التي لا يستطيعون فهمها؛ وكالأطفال أيضا، يحاولون بأيديهم التلمس في الظلام بحثا عن أب يشعرون بحبه، رغم أنهم لا يستطيعون تفسير أساليبه. ولا حاجة للتعجب إن كانوا قد ارتكبوا أخطاء أحيانا، أو ضلوا كثيرا. لكننا نعجب أكثر كثيرا من الطريقة التي علمهم بها هذا «الأب» الكثير من الأشياء والأفكار الحقيقية والنبيلة، دون أن يترك «نفسه» بلا شاهد حتى في تلك الأيام الموغلة في القدم[١٠].

في ترجمته، يعيد محفوظ كتابة العبارات المستمدة من المسيحية خاصة (مثل التجسيد البشري للرب) بعبارات تجعلها محايدة، بل وإسلامية. وهكذا، بينما يتطلع أطفال بايكي

(*) الكتاب من تأليف جيمس بايكي James Baikie (١٨٦٦-١٩٣١): وهو مؤلف اسكتلندي واهتم بشكل خاص بمصر القديمة. والكتاب المذكور هو *Peeps at Many Lands: Ancient Egypt* والذي ترجمه نجيب محفوظ في بداية حياته الأدبية. [المترجمة]

إلى إله أبوي، ففي ترجمة محفوظ يتطلع الأطفال فقط إلى أب بشري. وبدلا من أن يكونوا غير قادرين على «تفسير أساليبه»، في ترجمة محفوظ يصبح هؤلاء الأطفال «جاهلين» بتعبيرات توحي بأن الماضي الجاهلي قد أبطله الإسلام. وحتى ومحفوظ يعمل على تحول النغمة المسيحية الخاصة لبايكي، لا يستطيع أن يتخلص مما ينطوي عليه كتاب *Ancient Egypt* من نغمة الاستعلاء ومشاعر التفوق الغربي. هذه المواقف، هنا وفي أماكن أخرى من نص بايكي، كان ينبغي أن تجعل من غير المحتمل أن يكون مرشحا لنشره في جريدة سلامة موسى *المجلة الجديدة*، التي كانت تركز على الهوية المصرية، والتي كانت لا تتزحزح، ليس فقط في اتجاهها العلماني، ولكن أيضا في تأييدها لفكرة أن مصر القديمة كانت حضارة للمعرفة، لا للجهل. ولابد أن الأصل المسيحي، والذي نشر للمراهقين البريطانيين، بدا طفولياً أمام النخب العلمانية رفيعة الثقافة، الذين كانوا يساهمون في جريدة موسى. وربما كان شعور محفوظ بالخجل من هذه المطبوعة المخصصة للمراهقين يفسر تردده طوال حياته، وحتى أواخر العقد ١٩٨٠، في السماح بنشر طبعات جديدة من كتاب *مصر القديمة*[١١]. ورغم غرابة هذا الكتاب، وخمول ذكره في المؤلفات النقدية لإنتاج محفوظ، فإن هذا النص المترجم ضم عددا من العناصر التي تتكرر بدرجة مهمة في روايات محفوظ الفرعونية، ولهذا سوف أعود إليه فيما بعد.

كانت *المجلة الجديدة* هي نفس المنبر الذي ظل محفوظ ينشر فيه بانتظام مقالات في الفلسفة والأدب، والتي كان الكثير منها دروسا مدرسية في إطار جديد مناسب لجمهور أوسع[١٢]. ومن ١٩٣٠ وحتى ١٩٣٩، نشر محفوظ حوالي عشرين مقالا في جريدة موسى حول موضوعات تراوحت من وجود الله إلى دراما هنريك إبسن وفلسفة هنري برجسون الحيوية[١٣].

كان الإعجاب بالاشتراكية الفابية(*) جانبا واحدا مما جمع بين محفوظ وموسى. كان موسى معجبا ليس فقط بالمقالات، ولكن أيضا بالقصص التي كان محفوظ يكتبها للمجلة الجديدة من ١٩٣٠ وحتى ١٩٣٦. وعندما بدأ موسى يفقد حماسه لمقالات محفوظ، بدأ يقدم دعمه وإرشاده لقصصه. وبتشجيع من موسى، كتب محفوظ قصة تاريخية تجري أحداثها في مصر القديمة، بعنوان *حكمة خوفو*. وكان تدخل موسى في هذا النص

(*) الاشتراكية الفابية Fabian socialism: حركة اشتراكية بريطانية، تهدف للوصول إلى الديمقراطية الاشتراكية عبر الوسائل التدريجية والإصلاحية وليس الثورية. [موسوعة ويكيبيديا، المترجمة].

واضحا: فقد غير من عنوان الرواية إلى *عبث الأقدار*، ونشرها في سبتمبر ١٩٣٩، مرة أخرى كعدد خاص يقدم كتابا كاملا من *المجلة الجديدة*. ورغم أن محفوظ كان يكتب روايات منذ كان مراهقا، فقد كانت هذه أول رواية تنشر له.

كانت صلة محفوظ بموسى في السنوات الأولى من حياته كمفكر وأديب ناشئ ذات أهمية بالغة، حيث إنها تضع محفوظ مباشرة في مركز واحدة من أبرز المؤسسات ذات التوجه الفرعوني في الثقافة والسياسة. وفضلا عن ذلك، لم تكن الفرعونية منفصلة أبدا عن الأيديولوجية القومية في أعمال محفوظ المبكرة. والحق أن هناك من يزعم أن الفرعونية الأدبية هي أكثر الأساليب مناسبة للتعبير عن آرائه حول القومية المصرية (في مقابل القومية العربية أو الإسلامية). وكما يعبر هو عن ذلك، «لقد كانت الوطنية المصرية متأججة في ذلك الوقت. وكان هناك مد حقيقي للفرعونية، وهو مد كانت له مبرراته الموضوعية. إذ كان العصر الفرعوني هو العصر الوحيد المضيء في مقابل عصر المهانة والانحطاط الذي كنا نعيش فيه وقتها، مهانة الاستعمار الإنجليزي وسيطرة الأتراك معا»[١٤]. وكان المفيد في صورة المجتمع الذي تقدمه القومية الفرعونية بالنسبة لمحفوظ هو أنها تضع نفسها في معارضة حادة مع كل من الحكم الكولونيالي للبريطانيين، وللطبقات التي تتحدث بلسان عربي / تركي وتهيمن على سياسات النخبة المصرية . وكما سوف نرى ، لم يكن الجانب المضاد للتركية في الحركة القومية خافيا في قصص محفوظ. ومع ذلك، رغم أن التوجه الفرعوني لدى محفوظ لم يكن أقل في مركزيته العرقية من طريقة أحمد حسين، فهو لم يباعد نفسه فقط عن الأخير، ولكنه كان يصل نفسه دائما بالرؤية الليبرالية الوفدية، خاصة عندما كانت تتجسد في شخصية سعد زغلول[١٥].

ومن الناحية السياسية، عبرت الفرعونية عن شكل من القومية المحلية المصرية، والتي كانت مختلفة عن صورة المجتمع الذي تقدمه حركة القومية العربية وحركة العالم الإسلامي. وكان لهاتين الحركتين أيضا صداهما في الأدب، خاصة في عالم القصص التاريخية الرومانسية. كتب جرجي زيدان، الباحث والصحفي والروائي المعروف جيدا، والذي ينتمي لجيل منعطف القرن العشرين، كتب واحدا وعشرين قصة تاريخية قبل وفاته في ١٩١٥. وتشكل هذه الروايات سلسلة تمتد من أيام النبي حتى آخر حكم الدولة العثمانية[١٦]. وقد نالت هذه الروايات شهرة وانتشارا في العالم العربي كله، وهي تقدم سردا مطولا للتاريخ المشترك الذي يوحد العرب مسلمين ومسيحيين. وبينما تظهر مصر

في كثير من هذه الروايات، فإن مركز الثقل فيها يقع في شرق السويس. كان مشروع زيدان في ذهن محفوظ وأساتذته عندما بدأ يكرس نفسه لكتابة الأدب القصصي(١٧).

وقد قلل محفوظ من شأن فكرة أن مشروعه الذي لم يكتمل أبدا لكتابة خمس وثلاثين إلى أربعين رواية تاريخية حول مصر كان بتأثير من زيدان، السوري المسيحي الذي كان يقيم في مصر منذ ١٨٨٠. لكنه في أماكن أخرى يذكر محفوظ روايات زيدان كمثال مباشر. وبالإضافة إلى ذلك، كان محفوظ مطلعا على الأعمال المماثلة التي كتبها معاصروه، مثل محمد فريد أبو حديد، وعلي الجارم، ومحمد سعيد العريان، وعلي أحمد باكثير، والذين عملوا جميعا في مصر لكن رواياتهم كانت تتناول التاريخ العربي والإسلامي، وليس تاريخ المصريين. كان محفوظ يعرف هؤلاء المؤلفين وأعمالهم جيدا: وقد تنافس معهم في المسابقات الأدبية لسنوات العقد ١٩٤٠. ومن المفيد أن نصل أعمال محفوظ المبكرة بصيغة زيدان، كما نصله ببعض مقلدي زيدان فيما بعد. هؤلاء كانوا النماذج التي بدأ محفوظ يكتب منها وضدها. فمشروع كتابة سلسلة يصل طولها إلى ضعف مؤلفات زيدان تركز حصريا على التاريخ المصري لم يكن أقل من محاولة لتوطين جنس أدبي كان، حتى ذلك الوقت، تهيمن عليه موضوعات غير مصرية ومؤلفون - حتى لو كانوا يقيمون في مصر – فقد كان أغلبهم غير مصريين. وكجزء من حركة أدبية سائدة مقدماً، تستلهم مصر القديمة كجزء من هذا النوع الأدبي المنتشر للقصة التاريخية، وضعت روايات محفوظ الفرعونية لإعادة كتابة صورة مصر المعاصرة والقديمة بمصطلحات محلية لا يمكن إنكارها.

حسن البنا: الوطنية والوثنية

"الإخوان المسلمون ...... لا يقولون فرعونية وعربية وفينيقية وسورية"

حسن البنا، من "دعوتنا في طور جديد"

كان مشروع النهضة الأدبي جانبا واحدا من رد الفعل المصري على الكولونيالية بوجهيها الاستعماري والحداثي. وهناك شكل مختلف تماما من رد الفعل يتجسد في أعمال حسن البنا. أسس البنا جماعة الإخوان المسلمين عام ١٩٢٨، وقد مثلت هذه الجماعة أكثر من مجرد تلك الحركة السياسية الشهيرة التي استمرت حتى يومنا هذا في

مصر. لقد قدمت أيضا مشروعا شاملا مضادا للحداثة، بديلا فكريا وروحانيا وسياسيا لرؤية «النهضة» لدى المفكرين والمثقفين المصريين. ولد البنا في الدلتا ودخل في جماعات خيرية إسلامية وطرق صوفية منذ سن صغيرة جدا. وبعد أن درس في كلية دار العلوم بالقاهرة، عُين مدرسا في مدرسة حكومية بمدينة الإسماعيلية. وكان لهذا الموقع تأثير حاسم، حيث كان مركزا للصراع بين الوطنيين المصريين والاحتلال البريطاني. وفي الإسماعيلية كان البنا يدرِّس اللغة العربية في المدرسة. وبعد ساعات العمل، كان يعظ العمال والموظفين المصريين في قناة السويس في المساجد والمقاهي، وساعد في تأسيس جمعية الشبان المسلمين كرد فعل على الأنشطة الشبابية للإرساليات المسيحية في المدينة. وفي ١٩٢٨، ولدت جمعية « الإخوان المسلمون» عندما جاءت مجموعة من المصريين الذين يعملون في المعسكرات البريطانية المجاورة إلى حسن البنا. وكان التقرير التالي عن حديث ألقي في ذلك اللقاء وهو يكشف عما يقوله عن اعتماد الجماعة على شخصية البنا الكاريزمية كقائد:

> لقد سئمنا هذه الحياة: حياة الذلة والقيود، وها أنت ترى أن العرب والمسلمين في هذا البلد لا حظّ لهم من منزلة أو كرامة وأنهم لا يعدون مرتبة الأجراء التابعين لهؤلاء الأجانب. ونحن لا نملك إلا هذه الدماء تجري حارة بالعزة في عروقنا، وهذه الأرواح تسري مشرقة بالإيمان والكرامة مع أنفسنا، وهذه الدراهم القليلة، من قوت أبنائنا، ولا نستطيع أن ندرك الطريق إلى العمل كما تدرك، أو نتعرف السبيل إلى خدمة الوطن والدين والأمة كما تعرف. وكل الذي نريده الآن أن نقدم لك ما نملك لنبرأ من التبعة بين يدي الله، وتكون أنت المسئول بين يديه عنا وعما يجب أن نعمل. وإن جماعة تعاهد الله مخلصة على أن تحيى لدينه وتموت في سبيله، لا تبتغي بذلك إلا وجهه، لجديرة أن تنتصر، وإن قل عددها وضعفت عدتها[١٨].

وكبرت الجماعة بسرعة في منطقة القنال وخارجها. وعندما نقل البنا للقاهرة في ١٩٣٢، انتقلت قيادة الإخوان المسلمين معه. وطوال سنوات العقد ١٩٣٠، أسست الجماعة شبكة من الفروع في طول البلاد وعرضها، وشكلت جماعات للشباب، وأقامت بانتظام مؤتمرات قومية. وطوال فترة الثورة في ١٩٣٦-١٩٣٩ في فلسطين المحمية البريطانية، وقفت جماعة الإخوان المسلمين في طليعة التضامن المصري مع الفلسطينيين، تتظاهر ضد القمع البريطاني وحركة الاستيطان الصهيوني مع القيام بتنظيم حملات

للمساعدة والإسعاف. وفي بدايات الحرب العالمية الثانية، وقف أعضاء الجماعة، مثلهم في ذلك مثل جميع الجماعات الأخرى، ضد مساعدة المجهود الحربي البريطاني. ومن أجل هذه الأنشطة، نُفي البنا وآخرون من القاهرة، لكن هذا لم يؤدِّ إلا إلى تقوية روابط الجماعة في جميع أنحاء البلاد. وبنهاية الحرب العالمية الثانية، كانت المنظمة قد اتسعت إلى درجة أن أعضاءها استطاعوا بنجاح تحدي سيادة الوفد على الجامعة وفي النقابات. وعندما انفجر الصراع المسلح في فلسطين مرة أخرى في ١٩٤٧، أرسلت الجماعة أسلحة، ومدربين عسكريين، وجنودا للحرب. وفي نفس هذا الوقت، كانوا ضمن أعلى الأصوات في المطالبة بإنهاء فوري للاحتلال البريطاني لمصر وساهموا بنشاط في الإضرابات العسكرية ضد البريطانيين منذ ١٩٤٥ حتى ١٩٥٦. ورغم أن الجماعة قامت بعمل تحالفات طائشة مع الملك والسعديين ضد الوفد والشيوعيين، فبشكل عام كانوا يتمتعون باحترام لم تتمتع به سوى أحزاب قليلة أخرى. وطوال تلك الفترة، كان مصير الإخوان يرتبط بقوة بقائدها. وفي ١٩٤٨، قام الإخوان المسلمون باغتيال قاض مصري كان قد حكم على أحد أعضاء الجماعة بالسجن لمهاجمته الجنود البريطانيين في أحد النوادي الليلية. ولم يستطع البنا إبعاد نفسه عن هذا الاغتيال، كما كان غير قادر على الاحتفاظ بتحكم كامل على الجناح العسكري. وبسبب ذلك، قام وكلاء عن الحكومة باغتيال البنا، مما أدى إلى تغير دراماتيكي في تاريخ جماعة الإخوان المسلمين.

ومن المستحيل كتابة تاريخ المقاومة المصرية للحكم الاستعماري دون وضع الإخوان المسلمين في دور مهم. ورغم أن البنا لم يكن كاتبا مكثرا، فإن رسائله وخطبه قدمت الكثير من المحتوى لأيديولوجية الجماعة. فأثناء مؤتمرات الإخوان في سنوات العقد ١٩٣٠، قدم البنا وآخرون صياغة لمواقفهم من موضوعات كثيرة ومتنوعة: العائلة، العلاقات الجنسية والعلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة ، الكولونيالية ، الرأسمالية والاشتراكية ، الثقافة العلمانية والدول العلمانية. وفي واحد من أوضح البيانات تعبيرا عن الفكر القومي التي قدمت في مصر، قدم البنا نظرة عامة على أهم القضايا السياسية في سنوات العقدين ١٩٣٠ و١٩٤٠ في سلسلة من الرسائل. وكان تركيز البنا في هذه المقالات على العلاقة بين الإسلام كعقيدة دينية والإسلام كمصدر للسياسة. وكان البنا يرى أن موضوع القومية له أهمية بالغة، أو على الأصح الأشكال المتعددة المتصارعة من الفكر القومي – مثل القومية المصرية، والقومية العربية، والقومية الشرقية – والتي

كان بعضها يشكل تحديا للمفاهيم الإسلامية عن المجتمع. وتتسم مناقشته للوطنية والقومية بالتلون والإثارة. كان البنا يرى أن معظم صيغ الوطنية والقومية منسجمة مع الإسلام، إما لأنها تتناغم مع قيمة المجتمع، أو لأنها تقوي من التقاليد والعلاقات بأرض الإسلام. ولكنها، كما يشير المؤلف، لا يمكنها تعويض نوع المجتمع الذي يقدمه الإسلام. فهناك قوميات لا يمكن هضمها في الثقافة الإسلامية. وهو يشجب الحزبية والقومية العرقية. وموضوع المصرية أكثر إشكالية إلى حد ما في معالجة البنا، فهو يكتب قائلا:

> فالمصرية أو القومية لها في دعوتنا مكانها ومنزلتها وحقها من الكفاح والنضال. إننا مصريون بهذه البقعة الكريمة في الأرض التي نبتنا فيها ونشأنا عليها ومصر بلد مؤمن تلقى الإسلام تلقيا كريما وذاد عنه ورد عنه العدوان في كثير من أدوار التاريخ وأخلص في اعتناقه وطوى عليه أعطف المشاعر وأنبل العواطف .... فكيف لا نعمل لمصر ولخير مصر؟ وكيف لا ندفع عن مصر بكل ما نستطيع! وكيف يقال إن الإيمان بالمصرية لا يتفق مع ما يجب أن يدعو إليه رجل ينادي بالإسلام ويهتف بالإسلام! إننا نعتز بأننا مخلصون لهذا الوطن الحبيب عاملون له مجاهدون في سبيل خيره وسنظل كذلك ما حيينا.... معتقدين أن هذه هي الحلقة الأولى في سلسلة النهضة المنشودة، وأنها جزء من الوطن العربي العام، وأننا حين نعمل لمصر نعمل للعروبة والشرق والإسلام[١٩].

لا يقوم سبب التوتر في هذه الفقرة على المصرية في حد ذاتها، ولكن على الطريقة التي أصبحت بها فكرة القومية المصرية مرتبطة بالفرعونية. وبتعبير آخر، إن ما يجعل البنا يتوقف في مناقشته للصيغ المحلية من القومية المصرية هو شعوره بالقلق من صورة مصر القديمة: «وليس يضيرنا في هذا كله أن نُعنَى بتاريخ مصر القديم، وبما سبق إليه قدماء المصريين الناس من المعارف والعلوم. فنحن نرحب بمصر القديمة كتاريخ فيه مجد وفيه علم ومعرفة. ونحارب هذه النظرية بكل قوانا كمنهاج عملي يراد صبغ مصر به ودعوتها إليه بعد أن هداها الله بتعاليم الإسلام وشرح لها صدرها وأنار به بصيرتها وزادها به شرفاً ومجداً فوق مجدها، وخلصها بذلك مما لاحق هذا التاريخ من أوضار الوثنية وأدران الشرك وعادات الجاهلية»[٢٠]. وفي مقال آخر حول القومية في مصر، يكتب البنا:

> أما أنْ يراد بالقومية إحياء عادات جاهلية درست، وإقامة ذكريات بائدة خلت وتعفية حضارة نافعة استقرت، والتحلل من عقدة الإسلام ورباطه بدعوى القومية والاعتزاز بالجنس، كما فعلت بعض الدول في المغالاة بتحطيم مظاهر الإسلام والعروبة، حتى الأسماء وحروف الكتابة وألفاظ اللغة، وإحياء ما اندرس من عادات جاهلية، فذلك في القومية معنى ذميم وخيم العاقبة وسيئ المغبة، يؤدي بالشرق إلى خسارة فادحة يضيع معها تراثه وتنحط بها منزلته ويفقد أخص مميزاته وأقدس مظاهر شرفه ونبله، ولا يضر ذلك دين الله شيئا: ﴿ وَإِن تَتَوَلَّوْاْ يَسْتَبْدِلْ قَوْمًا غَيْرَكُمْ ثُمَّ لَا يَكُونُوٓاْ أَمْثَٰلَكُم ﴾(محمد:٣٨)[٢١].

وربما رد أنصار التوجه الفرعوني بحصافة أن البنا يسيء تفسير دعاواهم. وعلى أية حال، طوال سنوات العقد ١٩٢٠، كانوا يعلنون أنهم بكل تأكيد لا يريدون العودة إلى مصر القديمة إلا بمعنى إعادة إحياء روحها الخالدة. لكن البنا متناغم تماما مع الثغرة في رسالة الفرعونية. واجتذب الخطاب العصريين العلمانيين خاصة لأنه قدم مصدرا لابتداع تقليد عصري يخلو من معظم المحتوى الديني. وبالمثل، كان الوطنيون المصريون قد وجدوا خطاب الفرعونية مفيدا للتفكير في سياسة تخلو من الخصوصية الدينية. وفي ذات الوقت، لابد من الاعتراف بأن الفرعونية أتاحت للعلمانيين أن يتكلموا دون الاضطرار إلى الدخول مباشرة في مناقشات خاصة بالنظام العلماني ومسألة إقصاء الكهنوت عن الدولة، وسمحت لأصحاب فكرة الحداثة بأن يتحدثوا دون أن يضطروا للارتباط بالكامل بقوى التراث الإسلامي. في ذلك الوقت كان هذا جزءا مما كانت مناقشات البنا عن القومية تلقي الضوء عليه فيما يختص بالفرعونية، وبالنهضة على نطاق أوسع. وبينما قد تبدو مصر القديمة هامشية في فكر البنا، فإن وظيفتها بالغة الأهمية حيث أنها تلقي الضوء على الأسس الإلحادية (وإن لم تكن ضد الدين) في الفرعونية، وعلى نحو أكثر اتساعا، في ثقافة النهضة.

عبث الأقدار: اللوحة المتحجرة، والخلافة السياسية

للوهلة الأولى، لا يبدو أن أولى روايات نجيب محفوظ، *عبث الأقدار*، تقدم الكثير. تجري أحداث الرواية في زمن الأسرة الرابعة (٢٧٠٠ ق.م)، وتقوم على قصة قديمة ذكرت في كتاب جيمس بايكي، *مصر القديمة*. والرواية تحكي قصتين متداخلتين: قصة أزمة خلافة سياسية بعد تقاعد الملك خوفو، وقصة تعليم البطل الشاب، ددف، ثم علو

شأنه في صفوف الجيش. والقصتان تصل بينهما حقيقه انه كانت هناك نبوءة تقول إن ددف، وليس ابن خوفو، هو الذي سيخلفه على العرش، ومرة أخرى عندما يقع ددف وابنة خوفو في الحب. وعندما يقود ددف جيش الفرعون ضد بدو سيناء، يكتشف النبوءة، لكنه يرجع متواضعا ليخدم تحت قيادة الأمير. وعندما يتحرك الأمير محاولا اغتصاب عرش أبيه بالقوة، هنا فقط يكشف ددف عن نفسه. وتنتهي الرواية بخوفو يعلن أن وريثه على العرش هو ددف، وبهذا تتحقق النبوءة المحتومة بينما يحافظ أيضا على وراثة شرعية للسلطة الفرعونية.

وتدين رواية ***عبث الأقدار***، في مادة موضوعها، وحبكتها، وشخصياتها، بدرجة لا بأس بها لكتاب مصر *القديمة*. ولكن، عندما نقرأهما جنبا إلى جنب، يمكن أن نقدر كيف أن ***عبث الأقدار***، بمتابعة كتاب الأطفال هذا، لا تهتم كثيرا بتطوير الحبكة أو الشخصية كما تهتم بتقديم مناظر من الحياة اليومية لمصر القديمة. وتظهر كثير من مناظر الرواية كلوحة منقولة مباشرة من كتاب بايكي، الذي نقل هو نفسه من القصص الموجودة على جدران آثار مصر القديمة. والحق أن أغلب ***عبث الأقدار*** يتألف من لوحات للمواكب، مقدمة في صورة مستمدة من النحت الجداري الأثري، كما في هذه الصورة التي تصف عودة ددف منتصرا من سيناء:

> وتقدم الجيش بنظامه المعهود تتقدّمه جموع الأسرى مكتوفة الأذرع منكسة الذقون، تتبعها عربات كبيرة تحمل السبي من النساء والأطفال والمغانم، ثم بدت فرقة العربات يتقدمها القائد الشاب يحيط به السادة المستقبلون من كبار رجال المملكة، وتتبعه صفوف العربات الحربية المهيبة يشملها نظام دقيق رائع، وتأتي على الأثر فرق الجيش من الرماة وحاملي الرماح إلى حاملي الأسلحة الخفيفة، تتقدم صفوفا تسير كل على أنغام موسيقاها، وقد تركت أماكن من سقطوا في المعركة الظافرة شاغرة تحية لذكراهم وذكرى لاستشهادهم في سبيل الوطن وفرعون[٢٢].

مثل هذه المشاهد تبدو كلوحات جدارية في معبد عظيم، وداخل هذه الصورة الجمالية تأخذ التماثيل مكانها داخل اللوحة التي تقوم بدور أكثر شخصيات الرواية تميزا لتمثيل مصر القديمة[٢٣]. وتمثيل مصر القديمة بهذه الطريقة – من خلال اللوحات والتماثيل – تخلق حالة متحجرة مضادة للبنية الدينامية للسرد.

ومع ذلك، فإن الأسلوب الصرحيّ متناسب جيدا مع الموضوعين المجازيّين الكبيرين للرواية: القومية المصرية، والسلطة السياسية للفرعون. ويشكل هذان الخيطان أقوى مسار أيديولوجي يجري في الرواية كلها. فأولا، منذ البداية، هناك تطابق قوي بين حب الوطن وحب الفرعون. فعبادة الملك، وفق تعبير وزير الفرعون، «وطنية سامية»[٢٤]. وفي ذات الوقت، فإن نوع الوطنية التي يجري التعبير عنها في عبث الأقدار متجذرة في فهم عرقي لمن لديه حق الانتماء إلى الأمة المصرية. وتتعدد ملامح هذه الهوية بوضوح في قصة الحرب ضد بدو سيناء، حيث يصبح واضحا ما هو المقصود بتعبيرات مثل «مصر» و«الوطن». ففي أول تقديم، يجري وصف قبائل بدو سيناء وفق ما يروى عن «قبائل سيناء وسطوهم على القرى وخطفهم للتائهين والضالين وقطعهم الطريق على القوافل»[٢٥]. وفيما بعد، أثناء حملة سيناء، يكشف عن الفرق – ومصدر التهديد – الذي يمثله البدو: فهم يتحدثون لغة مختلفة، ويعبدون آلهة غريبة، ويعيشون خارج وادي النيل، وهم ليسوا مجتمعا زراعيا. وباختصار، إن عرب البدو يمكن أن يكونوا أي شيء آخر إلا مصريين. وفي مثل هذا السياق، ترسم ***عبث الأقدار*** صورة مجازية للنقاء العرقي والقومية المحلية، فهي استجابة مستترة، بقدر ضئيل، للصور التي يقدمها أصحاب فكرة القومية العربية التي تضع العرب في بؤرتها.

فإذا كانت الرواية مجازية، فإن أقوى تركيز لها هو على السلطة السياسية ومشاكل الخلافة السياسية. فعلى مستوى الموضوع، تروي ***عبث الأقدار*** قصة تحقق النبوءة عن وراثة الفرعون؛ أما مجازيا، فهي تروي أزمة خلافة وشرعية سياسية. ولا شك أن الجيل الأول من قراء محفوظ قد تعرفوا على هذا الجانب. فعلى مدى معظم سنوات العقد ١٩٣٠، كانت قضية الخلافة الشرعية مصدر قلق واهتمام بالغين في المؤسستين السياسيتين المهيمنتين لمجتمع النخبة المصرية، حزب الوفد، والعائلة الملكية. وقد استندت أغلب شعبية حزب الوفد على صورة سعد زغلول وعلى فكرة أنه بعد موت سعد يحمل الحزب وحده عباءة سلطته. هذه الإستراتيجية تعاقبت (وفشلت) بدرجات مختلفة طوال سنوات العقدين ١٩٢٠ و١٩٣٠، ولكنها نادرا ما تذبذبت: فالحزب كان يقدم نفسه دائما كوريث للقائد الذي أثار الأمة كلها ذات يوم. وكانت الأزمة التي ثارت بموت الملك فؤاد عام ١٩٣٦ حاضرة لقرائه في عام ١٩٣٩. كان فاروق، وريث فؤاد، في السادسة عشرة من عمره، قد نصب ملكا في البداية، ولكن في خلال أسبوعين نقلت سلطاته إلى مجلس وصاية على العرش. وبعد أن وصل فاروق إلى سن الرشد في ١٩٣٧ أصبح متمتعا بكامل سلطاته. ورغم أن مشاكل الخلافة كانت قد انتهت، فلم تكن

مشاكل الشرعية كذلك. وكما سوف نرى في مناقشة *رادوبيس* فيما يلي، كان كثيرون يتشككون في أن الملك الشاب مستعد لوراثة العرش.

وفي الرواية، يتطور موضوع السلطة السياسية كعلاقة بين الفرعون والأمة. كان الفرعون يجادل في أن شرعيته كحاكم لا تنبع من ذاته، ولكن من علاقته بالأمة المصرية، في الحاضر والمستقبل على السواء:

> خوفو فرعون مصر.. وما مصر إلا عمل عظيم لا تقام لبناته إلا على تضحيات الأفراد، وما قيمة حياة الفرد؟ إنها لا تساوي دمعة جافة لمن ينظر إلى المستقبل البعيد والعمل المجيد... لهذا أقسو دون تردد، وأضرب بيد من حديد، وأسوق مئات الألوف إلى الشدائد لا لبلادة طبع أو تحكّم أثرة، وكأن عينيّ تنفذان خلال سجف الأفق فتطلعان على مجد هذا الوطن المنتظر. لقد اتهمتني الملكة مرة بالقسوة والظلم. كلا، ما خوفو إلا حكيم بعيد النظر[٢٦].

تأتي هذه التعليقات أثناء محاورة حول العبيد الذين يبنون هرم خوفو وبهذا يقدم نظرية عن العلاقة بين الفرعون ورعاياه. في مشهد يلمح إلى *عودة الروح*، رواية توفيق الحكيم التي تنكر أن العلاقة بين الفرعون ورعاياه هي علاقة عبودية، حيث «تؤمن قلوبهم بأن العمل الشاق الذي يهبونه حياتهم واجب ديني جليل وزلفى للرب المعبود، وطاعة لعنوان مجدهم الجالس على العرش، فمحنتهم عبادة، وعذابهم لذة، وتضحياتهم الجبارة فرض لإرادة الإنسان السامي على الزمان الخالد.. تراهم يا مولاي في وهج الظهيرة وتحت نيران الشمس المحرقة يضربون الصخر بسواعد كالصواعق وعزائم كالأقدار، وهم ينشدون الأغاني ويترنمون بالأشعار»[٢٧]. وبينما العمل المطلوب لمقبرة فرعون هو مجرد بؤس لغير المصريين، فإنه بالنسبة للمصريين وسيلة مقدسة للتعبير عن حبهم لفرعون وللبلاد. إذن، فهذه هي الرؤية التي تقدمها *عبث الأقدار* عن المجتمع المصري: رعايا مستعدون للعمل تحت الحكم المسيطر للقائد لأنهم يؤمنون به. وإيمان المصريين تدعمه الآلهة، التي، عندما تختار الفراعنة ليحكموا، «تختارهم من بين أبنائها، وتبعث فيهم روحها الإلهي ليصلحوا البلاد ويسعدوا العباد»[٢٨]. وبهذه الطريقة، فإن سلطة الفرعون تخضع لعملية تشريع وتوكيد: هو يحكم لأنه يعرف ما هو الأفضل للأمة؛ ورعاياه مستعدون لتنفيذ مشروعاته لأنهم يؤمنون به؛ والآلهة تؤكد هذا بمنح الفرعون الحكمة والقوة.

رادوبيس: متآمر رومانتيكي

تقع *رادوبيس*، رواية محفوظ الثانية، في زمن مختلف تماما ضمن تاريخ مصر القديمة، تقريبا في ٢١٥٠ ق.م. وبينما تستكشف الحبكة في ***عبث الأقدار*** الحضارة المصرية القديمة في ذروتها الأولى، فإن ***رادوبيس*** تنظر إلى لحظة تالية من الاضمحلال، الأسرة السادسة، السنوات الأخيرة من المملكة القديمة، بعد أن انتقلت العاصمة من ممفيس إلى طيبة. وفي رواية القصة، تنسج ***رادوبيس*** قصتين منفصلتين من قصص العالم القديم. الأولى مأخوذة من هيرودوت وسابو، لزخرفة قصة الغانية الأسطورية رادوبيس، التي كانت «مواهبها [الجنسية] عظيمة حتى إنها صنعت منها ثروة»[٢٩]. ورغم أن مصادر قصة رادوبيس إغريقية، فبين يدي محفوظ تصبح القصة مصرية خالصة. أما القصة الثانية فتحكي اضمحلال وانهيار الفرعون التاريخي مرن رع، الذي لا يعرف عنه إلا القليل، فيما عدا أنه حكم لعام واحد ثم مات ميتة عنيفة. تطور رواية محفوظ هذا الحكم القصير الفاشل ليصبح ملحمة رومانتيكية، وقصة لصراع ملحمي بين المتعة والواجب، الرغبة الملكية، ورفاهية البلاد.

تعالج معظم الرواية إغراء رادوبيس للفرعون، والمشاكل الناشئة عما يعقب من علاقة حب، والتي يمتد تأثيرها إلى عائلة الفرعون ومملكته. وفي نفس الوقت، تروي ***رادوبيس*** عن السياسة الكارثية للفرعون من مصادرة موارد الكهنة ومميزاتهم، بزعم أنها أحد الأسباب الرئيسية لانهيار المملكة القديمة الحقيقية. وفي الرواية، كما في السجلات التاريخية، تضع هذه السياسة الأساسين التقليديين للسلطة السياسية كلاً في مواجهة الآخر، البلاط الملكي وطبقة الكهنة. وبينما تنمو العلاقة المحرمة، وإن كانت معروفة، يهمل مرن رع زوجته وأخته الملكة نيتوقريس، ويبدد ثروة البلاد على معشوقته. ويزداد غضب الكهنة، الذين أغضبتهم أصلا مصادرة ثروة المعبد من أجل العرش، عندما يجدون مرن رع ينفق معظمها في تزيين قصر رادوبيس. وبوقوع مصر في حالة من الإهمال، بدأ أهل البلاد يعبرون عن ضيقهم بمرن رع والمحظيّة التي أصبحت مفضلة عن الملكة. وفي هذا المناخ من القلاقل الشعبية، يبدأ مرن رع في اكتشاف أن مواجهة مباشرة مع الكهنة ستكون كارثية. وهكذا، على أساس الزعم بتهديد أجنبي، يضع خطة لجمع جيش يمكن أن يدفع به في مواجهة طبقة الكهان التي تحظى بتأييد شعبي. وعندما تكتشف الخطة، يثور الناس ضد الفرعون، الذي يندم ويحاول أن يتوصل للسلام مع جيش الكهنة والفلاحين الذي يقف خارج البوابات. ولكن قبل أن يفعل ذلك، يصاب بسهم في مقتل. أما رادوبيس، التي فجعت بموته، فتنتحر بتناول السم.

رواية محفوظ لافتة للنظر في أنها تصور شخصية أنثوية صريحة في صفاتها الجنسية دون أن تكون مدانة بشكل مباشر. والحق أنه رغم الصفة التي استخدمت لوصفها «فاتنة» تستدعي صورا من الفوضى والنزاع «الفتنة»، تتسبب فيها أنثوية امرأة، فإن أغلب الرواية تحتفل بتفصيل مواهبها وسحرها بوصف مكثف. والخصائص الأيروتيكية للرواية تميزها بقوة عن الروايات المصرية الأخرى لذلك العصر (وما تلاه): فرواية *رادوبيس* تكسر قاعدة ضمنية تقول إنه مع إمكان الإلماح إلى الرغبة الجنسية في الروايات، فلا ينبغي وصفها صراحة. لكن الرواية استثنائية في أيروتيكيتها الصريحة، ليس فقط لأنها تقدم موضوعا ذا محتوى جنسي، ولكن أيضا لأنها مكون هام من السرد في الكتاب كما أنها جوهرية لأيديولوجيته السياسية.

ولا شك أن الخلفية التاريخية القديمة أتاحت لمحفوظ تقديم مثل هذه الأيروتيكية دون اعتذار. ولكن، وضع الرغبة الجنسية لأبطاله في مقدمة الصورة أيضا أتاحت لمحفوظ تجربة النوع الأدبي العاطفي بطرق لم يستطعها مؤلف آخر. فعلى أية حال، كانت هناك أسباب سردية قوية لتجنب نوع الأيروتيكية التي تتسم بها رادوبيس في الروايات العاطفية. وفي هذا النوع الأدبي، وهو أكثر أنواع الرواية المصرية انتشارا في ذلك الوقت، كان يمكن القول بأن الوصف الأيروتيكي الصريح يخفف من التوترات التي تدفع السرد. ويرجع ذلك في جزء منه إلى خصوصية نوع الروايات العاطفية لمصر أثناء ذلك العصر. فسواء كانت تجري أحداثها في الحاضر أو في الماضي التاريخي، قليل من تلك الروايات العاطفية تنتهي بالتحقق الجنسي. فإذا كان ثمة جانب يجمع بين هذه الروايات، فهو الرغبة غير المتحققة، الاحتفاظ بوجود الرغبة عن طريق تركها دون أن تتحقق. وهكذا، عندما يبدأ السرد بغانية، وبوصف صفاتها الأيروتيكية بكثير من الاستمتاع، فإن *رادوبيس* تخالف كثيرا من أهم أعراف كتابة الرواية العاطفية المصرية. فبدلا من أن تظهر رادوبيس في مظهر اجتماعي لائق كشخصية يرغبها الرجال، فإنها تظهر كغانية عاهرة؛ وبدلا من خلق توتر سردي بوضع احتمالات التحقق الجنسي في نهاية السرد، تضعه هذه الرواية في المقدمة؛ وبدلا من كبح هذا التحقق، فإن هذه الرواية تجعله ممكن التحقق بسهولة ، وبدلا من الإلماح إلى الأيروتيكية الأنثوية عن طريق التعبيرات الملطفة، تصفها *رادوبيس* بكل صراحة؛ وبدلا من شرح مشاعر الرغبة داخل البطل، فإن *رادوبيس* تحاول إثارتها في نفس القارئ أيضا.

لكن، بعد أن بدأت الرواية بهذا المسار، تتطور *رادوبيس* إلى رواية تقليدية عاطفية، حيث تطهر البطلة، رادوبيس، نفسها في المعبد، وتنطلق تاركة حياتها كغانية خلفها إلى الشكل البريء والنقي من الحب الذي تتقاسمه مع مرن رع. وبعد تحولها، يصبح السرد الرومانسي استثنائيا فقط في افتقاده للتوتر. لكن تلك هي بالضبط اللحظة التي تصبح فيها الرواية جذابة، حيث تثير علاقتهما عددا من الصراعات الاجتماعية الأعمق. وتمتد هذه الصراعات لتتجاوز العلاقة بين مرن رع وعائلته إلى طبقة الكهنة والمملكة على اتساعها. وبهذا المعنى، تتحدث الرواية عن المسائل السياسية في مملكة مصر أكثر بكثير من حديثها عن شئون القلوب. وبينما يشتد الصراع، تتكثف نقائص شخصية الفرعون: فهو يقلب ترتيب القوى التقليدية بين الملك والكهنة، ويرفض كل مشورة، ويثبت عنادا راسخا. وينتهي الصراع بموته، وحتى ذلك يظهر مشروعا على نحو ما، فقد نال عاقبة أخطائه.

ولا شك أن هذه القصة عن القتل المبرر للملك قرئت في ذلك الوقت كتعليق على مشاكل شرعية فاروق المعاصرة عندما ظهرت لأول مرة. فإذا كانت *عبث الأقدار* تتناول مشاكل البلاط بإشارات غير مباشرة إلى خلافة العرش، فقد هاجمت *رادوبيس* الموضوع مباشرة. ومنذ بداية الرواية الثانية، يتعجب الناس إن كان الملك الصغير مناسبا للحكم. ومنافسته مع الوزير الأول وصراعاته مع طبقة الكهنة الأقوياء تكشف قلة خبرته وحكمته كملك، بينما إنفاقه الطائش للثروة العامة يرفع المعارضة من كل جانب. كانت هذه هي المشاكل التي واجهها فاروق حتى من قبل تتويجه[٣٠]. فمثل الفرعون مرن رع، جاء فاروق من أسرة ملكية شهيرة أسسها أب كان يتسم بشخصية ساحرة للجماهير، ولكن الآن يرى الجميع أنها سقطت في حالة من التدهور. ومثل مرن رع، تصرف فاروق كفتى لعوب وليس كزوج ووجه إليه الانتقاد بسبب علاقاته الغرامية الطائشة مع فتيات الملاهي الليلية[٣١]. وبما يسود مناخ الرواية، نجد أن العامة في حالة عداء لسلوك ملكهم، ينادون «ملكنا يلهو»، «نحتاج ملكا جادا».. و«الملك العابث»[٣٢]. هذه الكلمات الأخيرة رددت صدى شعار شعبي عن ملك مصر المعاصر، رغم أنها تزعم الحديث عن شخصية من الماضي. ووفقا لناشر محفوظ، غضب البلاط الملكي من هذه الإشارات إلى فاروق، وبالإيحاء بأن شعب مصر قد يتخلص من الملك بقتله[٣٣].

كفاح طيبة: التحرر الوطني

رواية محفوظ الثالثة تجري أحداثها حوالي ١٦٠٠-١٥٢٥ ق.م، وتصف صراع المصريين للإطاحة بالحكم الأجنبي المستبد للهكسوس وتأسيس الدولة الحديثة. وتاريخيا،

كان الهكسوس شعبا من البدو جاء من آسيا الوسطى وفتح مصر وحكمها لما يزيد عن مائتي عام قبل إزاحته منها. واعتمادا على الاهتمام المعاصر بتلك الفترة الزمنية، يعيد محفوظ في روايته كتابة التاريخ بأساليب حاسمة[٣٤]. فعلى سبيل المثال، في ***كفاح طيبة***، يحكم الهكسوس فقط لمدة مائة عام قبل طردهم. وتاريخيا، قدم الهكسوس العجلة لمصر القديمة، وكان هذا الاختراع هو أحد الأسباب الهامة التي أدت إلى انتصارهم واحتلالهم لمصر. ولكن بين يدي محفوظ يسرق الهكسوس، بالتعاون مع بعض الحرفيين المصريين، الاختراع من الفراعنة. وقد رأى النقاد أن مثل هذه التغييرات كانت أخطاء تاريخية ؛ أما بالنسبة لمحفوظ، فقد كانت محاولات لتوكيد الروح الوطنية للمصريين في كل العصور.

تجري قصة كفاح طيبة على مدى ثلاثة أجيال. فالجزء الأول من الرواية يبدأ بوصف السلطة المشتركة التى كانت تعتبر إهانة للمصريين، حيث سمح الحكام الهكسوس في الوجه البحري للعرش المصري بأن يحكم الوجه القبلي من مدينة طيبة الملكية. وينتهي ذلك عندما يعيد الهكسوس باستفزاز كتابة شروط سيادتهم ثم يغزون الجنوب بخيانة. ويقتل الملك دفاعا عن طيبة بينما يهرب بقية أفراد العائلة الملكية. والكتاب الثاني من الرواية يصف نفي أفراد العائلة في النوبة، والحملات السرية الاستطلاعية للأمير الملكي أحمس إلى مصر. وأثناء تلك الرحلات، يلتقي الأمير أحمس بعامة المصريين، كما يقع صدفة في الحب مع أميرة هكسوسية. وفي النهاية يصعد الأمير أحمس رغباته في إقامة جيش للتحرير القومي. ويصف الكتاب الأخير من الرواية الحملة الطويلة لتحرير مصر، مدينة مدينة، من الجنوب إلى الشمال. وبموت أبيه، يتوج أحمس فرعونا، وفي النهاية يتمكن من طرد الهكسوس من مصر. ويستعاد العرش والعائلة الملكية، بينما تعود مصر إلى حكم أبنائها.

قدم محفوظ أول روايتين له حول شرعية السلطة السياسية مع التركيز خاصة على شرعية السلطة الملكية. وتتناول ***كفاح طيبة*** نفس الاهتمامات، ولكن الأهم أنها تضعها في إطار رواية عن التحرر القومي. وبينما تهتم ***عبث الأقدار*** بمشكلة الخلافة الملكية، ***ورادوبيس*** بأزمة خطيرة في شرعية الملك، تضع ***كفاح طيبة*** هاتين القضيتين عن الخلافة والشرعية تحت عنوان النضال ضد الاستعمار: إن شرعية العائلة الملكية ليست محل شك أبدا (كما في الروايتين الأوليين) لأنها بوضوح تعرف بأن أفرادها مصريون خالصون يقفون في معارضة الطغيان الأجنبي. وبتلك الشرعية التي لا شك فيها، أمكن إحراز الخلافة الملكية دون تردد أو مساءلة: عندما يموت سقنن رع وكاموس، كلاهما

يعقبه ابن يعتبر بنفس مقدرة الراحل، ويحظى بنفس القدر من الاحترام. فالأجيال الثلاثة من ملوك الفراعنة في *كفاح طيبة* ليسوا أمراء غريبي الأطوار، بل هم قادة محبوبون يلهمون الشعب المصري ويدافعون عن شرفه وكرامته.

ولا شك أن العناصر الأساسية للرموز الوطنية في الرواية كانت واضحة تماما لدى قرائها الأوائل. فالطبيعة شبه الاستقلالية لحكومة طيبة واضحة الشبه بنظام السلطة في الحكم المصري المحلي تحت السيطرة البريطانية منذ ١٩٢٤ والتي عدلت في ١٩٣٦. وبالمثل، تلمح الرواية إلى عناصر من تاريخ صراعين مسلحين حديثين ضد الاحتلال الأجنبي – ١٨٨٢ و١٩١٩ – اللذين هُزم فيهما القادة الوطنيون وأحبطت آمال المصريين في الاستقلال. وبهذه الطريقة، توحي الرواية بأن جيلا ثالثا قد يشن تمردا ناجحا ضد الحكم الأجنبي. وأخيرا، فإن شعار أصحاب القومية المصرية «الكفاح، مصر، آمون»، يستحضر شعارا وطنيا انتشر في سنوات العقد ١٩٣٠، «الله، الملك، الوطن»[٣٥]. ولكن محفوظ يستبدل، بحسم، «الملك» بـ «الكفاح»، وهو تغيير ذو مغزى، وربما كان أيضا محفوفا بالخطر.

ويلعب موضوع العبودية دورا مركزيا في *كفاح طيبة*، ويرتبط بقوة بالرمز الوطني. فالهكسوس يشيرون بانتظام إلى عامة المصريين بأنهم عبيد. وفي تكرار للخطاب الكولونيالي في بدايات القرن العشرين في مصر، يصرح أحد الهكسوس في الصفحات الأولى من الرواية قائلا: «إن السوط وسيلة التفاهم التي لا يجدي سواها مع المصريين»[٣٦]. ويعلن ملك الهكسوس بعد أن يهزم سقنن رع: «نحن بيض وأنتم سُمر، ونحن سادة وأنتم فلاحون، فالعرش والحكومة والإمارة لنا، فقل لقومك، من يعمل في أرضنا عبدا فله أجره، ومن تأبى عليه نفسه فليول نفسه وجهة يرضاها في غير هذه الأرض، وقل لهم: إني أهدر دم بلد كامل إذا امتدت يد بسوء إلى أحد من رجالي»[٣٧]. ومثل الروايتين الأخريين، تحتج *كفاح طيبة* بأن خنوع المصريين ليس من خصائص شخصيتهم الأصيلة، ولكنها نتيجة الحكم الأجنبي. والأمر ليس أن المصريين عبيد؛ ولكن على العكس أنهم يصبحون عبيدا تحت حكم الهكسوس. ومن ثم فإن إنهاء الاحتلال الأجنبي بالنسبة للمصريين يعني استعادة أنفسهم وعودتهم إلى طبيعتهم الحرة. ولكن الفرعون يفعل أكثر من مجرد تحرير الشعب المصري من العبودية تحت حكم الهكسوس. فهو أيضا يحرر الأراضي المصرية من الاغتصاب الأجنبي. وفي مشاهد تستبق الإصلاحات الزراعية لعبد الناصر في العقد ١٩٦٠، ينقل أحمس المنتصر كل

الأراضي إلى حشود الفلاحين المصريين. وفي النهاية، يصبح التحرر القومي واحدا ليس فقط للمصريين من السادة الأجانب، ولكنه أيضا تحرير للفلاحين المصريين من الملاك الأجانب.

وفي الرواية، يتسم الصراع بين المصريين وحكامهم الأجانب أيضا بالعنصرية، ويشدد عليه بالمغزى المركزي (والإشكالي) للون البشرة ودلائل الملامح طوال قصة التحرر الوطني. وبدون استثناء تقريبا، يوصف الصراع القومي بين المصريين والأجانب الهكسوس بتعبيرات عنصرية: يتميز المصريون بالبشرة السمراء، والهزال، والذقون الحليقة، أما الهكسوس فيتميزون ببشرة بيضاء، وإطلاق اللِّحى، وأنهم المحتلون. وقد يتخيل المرء، مرة أخرى، لوحة جدارية أصلية لهذا الوصف المتباين بحدة للفروق القومية. وأول شخصية من الهكسوس تظهر في الرواية تقدم عبر وصف الجسد: فهو «رجل بدين قصير القامة، مستدير الوجه، طويل اللحية، أبيض البشرة»[٣٨]. والواقع، أينما تدخل شخصية من الهكسوس إلى السرد، فإن أول ما يوصف فيها هو لون البشرة الأبيض. وإلى جانب كونه علامة على المرض العضوي، فإن ملامح الهكسوس تدل على التدني الأخلاقي. وفي مشهد آخر، يشار إلى الهكسوس بأنهم: «البيض الحمقى المتعجرفين ذوي اللحى القذرة..»[٣٩]. والواحد منهم «من الرعاة عظيم العنجهية والصلف شديد البأس؛ ولكنه كسلان يستخدم غيره ويتعالى على التجارة»[٤٠]. فإذا لم يكن ذلك كافيا، تستخدم الرواية طريقة التورية مع أسماء الشخصيات الهامة من الهكسوس، والتي يمكن قراءتها مثل «سنموت» (سوف نموت)، خانزير (خنزير)، و«خيان» (خائن)، وهكذا تشدد على جوهرهم غير الأخلاقي المشئوم.

وسرعان ما يكتشف القارئ أن حديث ***كفاح طيبة*** عن الاحتلال الأجنبي في مصر القديمة كان أيضا وسيلة للحديث عن مصر الحديثة تحت الاحتلال البريطاني. ولكن المهم أن الهكسوس البيض في ***كفاح طيبة*** لم يكونوا مجرد رموز مجازية للإنجليز. فالطبقة الحاكمة من الهكسوس في الرواية تشير أيضا إلى الأرستقراطية العرقية المصرية - التركية، والذين كانت سلطتهم قائمة إلى حد كبير على حيازاتهم الكبيرة من الأراضي. وفضلا عن هذا، مثل الهكسوس الأشرار في الرواية، كانت النخبة التركية المعاصرة في مصر أيضا تتسم ببياض البشرة، وبوجود صلة تربطها بشعوب البدو القادمة من آسيا الوسطى.

والتباين بين هؤلاء وبين الأهالي المصريين لا يمكن التعبير عنه بمزيد من الوضوح، ويأتي التأكيد عليه أيضا عن طريق الملامح العضوية. فلون البشرة السمراء للعائلة الملكية لا يشهد فقط على اختلافها عن الهكسوس، ولكنه يشهد أيضا على التماثل مع الشعب المصري. ومرة أخرى، المضامين المجازية لافتة للنظر: فعلى عكس العائلة الملكية لمصر الحديثة، فإن لون بشرة الفرعون وملامح وجهه في الرواية تشبه ملامح الفلاحين المصريين في الحقول، والحرفيين المصريين في المدن. فالانتماء العرقي للمصريين ذوي البشرة السمراء يصبح هو العلامة الظاهرة للصلة بين الفرعون المنتصر والشعب الذي قام ليحرره. والحق أن الملك أحمس يصف الصراع بين المصريين والسلالة التركية كما يلي:

> من العبيد ومن السادة ؟ .. إنك لا تدركين شيئا أيتها الفتاة المغرورة؛ لأنك ولدت بين أحضان هذا الوادي الذي يوحي بالمجد والعزة، ولو تأخر مولدك قرنا من الزمان لولدت في أقسى صحارى الشمال الباردة، ولما سمعت من يقول لك أميرة أو يدعو أباك ملكا. من تلك الصحارى جاء قومك فاغتصبوا سيادة وادينا وجعلوا أعزته أذلة، ثم قالوا جهلا وغرورا إنهم أمراء وإننا فلاحون عبيد، وإنهم بيض وإننا سُمر، واليوم يأخذ العدل مجراه فيرد إلى السيد سيادته، وينقلب العبد إلى عبوديته، ويصير البياض سمة الضاربين في الصحارى الباردة، والسمرة شعار سادة مصر المطهرين بنور الشمس[٤١].

إن استخدام الخطاب العنصري لخدمة أيديولوجية وطنية، يقود ***كفاح طيبة*** إلى مجالات غير مريحة وغير متسقة، خاصة لأنها تعبير عن التحرر القومي باستخدام مصطلحات التطهير العرقي. ويصبح التحرر القومي، في هذه الرواية، عملية إعادة تمصير مصر (إعادة مصريتها)[٤٢]. فطرد الطغاة الأجانب هو تطهير الأرض من شوائبها وتطهير «أرض مصر من عدوها»[٤٣]. فما معنى التطهير في هذا السياق؟ كما يشرح أحمس لأحد قادته: «اعلم أنني آليت على نفسي منذ اليوم الذي سعيت فيه إلى أرض مصر في ثياب التجار أن أجعل مصر للمصريين ؛ فليكن هذا شعارك في حكم هذا البلد؛ وليكن رائدك أن تطهره من البيض، فلن يحكم بعد اليوم إلا مصري، ولن يملك إلا مصري، والأرض أرض فرعون، والفلاحون نوابه في استثمارها، لهم ما يكفيهم ويكفل لهم حياة رغدة، وله ما يفيض عن حاجتهم ينفقه في الصالح العام، والمصريون متساوون أمام القانون، لا يرفع الأخ منهم إلا فضله، ولا عبد في هذا البلد إلا الرعاة...}[٤٤]. وبهذا فإن قصة التحرر القومي في ***كفاح طيبة***، هي في الواقع قصة تطهير عرقي وتحرر من العبودية.

سيد قطب: رمز طغيان فرعون

> العالم يعيش اليوم كله في « جاهلية» من ناحية الأصل الذي تنبثق منه مقومات الحياة وأنظمتها . جاهلية لا تخفف منها شيئًا هذه التيسيرات المادية الهائلة ، وهذا الإبداع المادي الفائق ! هذه الجاهلية تقوم على أساس الاعتداء على سلطان الله في الأرض وعلى أخص خصائص الإلوهية.. وهي الحاكمية..
>
> سيد قطب، معالم في الطريق

سيد قطب، أول ناقد أدبي يدافع عن موهبة نجيب محفوظ كروائي، كان مؤيدا بقوة للفرعونية حتى أواسط العقد ١٩٤٠. ولكن حماسه للأسلوب الفرعوني كان في هذا الوقت منفصلا بالفعل عن أي برنامج سياسي معين، فقد نأى بنفسه عن سياسات الأحزاب السياسية المصرية الرئيسية[٤٥]. والواقع أن الفترة التي اكتشف فيها محفوظ كانت فترة انتقالية بالنسبة لقطب: في أعماله النقدية، كان بالفعل يستحضر دروس الفلسفة الغربية ليحمل عليها النص المقدس الذي شكل معظم تعليمه في فترة شبابه؛ في شعره وقصصه، التفت إلى موضوعات أكثر وجودية. كان فكر قطب في ذلك الوقت لا يزال داخل التيار السائد في الثقافة الأدبية لعصر النهضة المصري. وكانت السنوات التي قضاها قطب يدرس في الولايات المتحدة حاسمة في خروجه من هذا القالب. وكان في أماكن مثل جامعة ستانفورد أن واجه قطب لأول مرة أعماق سوء الفهم الغربي للإسلام، وعنصريته تجاه العرب، ومواقفه الأخلاقية المختلفة تجاه النوع والجنس. وفي هذا الوقت فقط بدأ قطب يفهم إلى أي مدى كان نموذج النهضة للحداثة قائما على معايير غربية، على نماذج لم تكن فقط أجنبية بالنسبة للثقافة الأصيلة للمصريين، وإنما أيضا أنكرت قيم الحضارة الإسلامية[٤٦].

عند عودة سيد قطب، احتفل الإخوان المسلمون بمقدمه. وخلال أشهر؛ كان قد التحق بالجماعة. وفيما بعد، وصف التجربة بأنها ميلاد جديد[٤٧]. وأثر فقدان البنا في الجماعة بعمق، وسرعان ما تحركوا لترقية قطب في صفوفهم ليملأ الفراغ. وفي عام ١٩٥٢، انتخب لقيادة مجلس الجماعة، وأصبح متزعما لمهمة الوصول إلى الجماهير، حيث عُين رئيسا لتحرير جريدة الجماعة، *الإخوان المسلمون*[٤٨]. وفي ذلك العام، حاول

أحد الإخوان اغتيال جمال عبد الناصر في الإسكندرية، فانقضت الدولة على المنظمة: أغلقت الصحيفة، واعتُقل قطب ومئات آخرون، وتعرض للتعذيب، وحكم عليه بفترة سجن طويلة. ولن يخرج من سجن عبد الناصر حتى ١٩٦٤. وخلال الوقت الذي قضاه في السجن، ألَّف خمسة كتب، من ضمنها كتابه الكبير في تفسير القرآن، ***في ظلال القرآن***، وكتاب آخر أكثر ميلا إلى اللاهوت الجدلي، والذي يُقتَبس منه كثيرا، ***معالم في الطريق***.

وعند عودته إلى مصر في ١٩٥١، كان قطب يبني بالفعل تحليلا شاملا للثقافة الإسلامية وانتقادا منظما للحداثة الغربية. وعندما بدأ ذلك يظهر في سنوات العقد ١٩٥٠، كان عمل قطب اللاهوتي قد ظهر، واستقبل، كرفض ومعارضة للثقافة العلمانية لحداثة النهضة. وبحلول الوقت الذي التحق فيه بالجماعة، كانت شمس الفرعونية قد غربت بالفعل، وهناك لحظات قليلة في عمله يتحدث فيه صراحة عن الثقافة الفرعونية التي كان يدافع عنها فقط منذ سنوات قلائل. لكن قراءة قطب إلى جانب رموز محفوظ يلقي الضوء على بعض المشكلات الخاصة بخطاب الفرعونية الأدبي. وبشكل أكثر مباشرة، تكشف صلات بين الفرعونية وكتابات قطب الإسلامية. ومن هذه الناحية، نجد منهج قطب في قراءة الماضي متفردا. لم يكن قطب يقل عن محفوظ في النظر إلى ماضي مصر باعتبار أنه لم يكن فقط حيا في اللحظة الحاضرة ولكن من المحتمل أنه كان أهم الحقائق الواقعية الهامة.

لاحظ النقاد الاستشهادات الانتقائية في كتابة قطب. فهو مكتبة تمتد من كارل ماركس وفريدريك نيتشه إلى ابن تيمية وأبي الأعلى المودودي. وفي تفسيره للقرآن، يتجاوز قطب مجرد تفسير النص لتقديم انتقادات عنيفة للكولونيالية والرأسمالية. فهو يكتب بتبصر حول المنهجية العلمية الغربية العمياء، هذا فضلا عن إخفاقات المذاهب الاشتراكية والقومية. وبالإضافة إلى ذلك، تستخدم أعمال قطب عددا من اللوائح والنظم، من النظرية السياسية، إلى الدفاع اللاهوتي، إلى التحليل الاجتماعي. ولكن في كل هذا، كان أهم أعماله، ***في ظلال القرآن***، مؤلفا في المقام الأول وفق المنهج الأدبي. وكعمل من التحليل الأدبي، نجده من نوع خاص: يقرأ فيه قطب نص القرآن كتعليق على السياق التاريخي الاجتماعي الخاص به هو نفسه، ويعتمد على سياقه الخاص لتفسير قراءته للنص. وبتعبير آخر، تفسير قطب مغرق في المجازية، في أن قراءته للنص القرآني تأتي من خلال الإشارة إلى الحاضر. وفي نفس الوقت، فإن قراءته للحاضر تعتمد على

النص القرآني. وهكذا يظهر في منهج قطب نوع من الديالكتيكية، حيث يمنح النص القرآني تفسيرا للعالم خارجه، والعالم يضع تحت المجهر الحقائق الجوهرية للقرآن. *في ظلال القرآن* كتاب يوحي بان الإنسان لا يستطيع قراءة النص دون النظر إلى العالم الذي يعيش فيه؛ ولا يستطيع أن يعيش في هذا العالم دون استخدام القرآن كمرشد ودليل.

وقبل أن أتناول هذا العمل الأكبر لقطب، سوف ألقي نظرة على أشهر أعماله، *معالم في الطريق*، وهو مأخوذ من تفسيره لسورة الأعراف. في «معالم»، يصف قطب مجالين من المشاكل في المجتمع المسلم المعاصر: الأول، مجال الثقافة، والذي «تقصر فيه القيم، والمعتقدات، والسلوكيات، والفكر عن المعايير الثقافية الثابتة في القرآن؛ والثاني، مجال السياسات، والذي فيه تستخدم سلطة الدولة بوسائل غير مشروعة ومتسمة بالطغيان. ويرى قطب أن المجالين متشابكين: فمشاكل النظام السياسي نابعة من مشاكل الثقافة الإسلامية المعاصرة؛ ومشاكل الثقافة لها أصولها في النظام السياسي. وبالمثل، فإن المشاكل التي يواجهها الأفراد المسلمون مناظرة لتلك التي تواجه الجماعة، والعكس بالعكس. وتحليل قطب لهذين المجالين المتشابكين يركز على مسألتين رئيسيتين، أحوال السلطة الشرعية وأحوال الطغيان: فمن ناحية، هي مشاكل لها علاقة بمصادر السلطة؛ ومن الناحية الأخرى، مشاكل لها علاقة باستقامة السلطة. ومرة أخرى، هذان الموضوعان – الأصول والاستقامة – لا يمكن الفصل بينهما حيث ان كلا منهما سبب للآخر، وفي ذات الوقت نتيجة له.

ويلاحظ قطب أن السلطة في الدول الحديثة مستمدة من قوانين البشر. ولا يتوقف الأمر على أن البشر هم الذين يضعون القانون، ولكنهم يعززون الشخصية والأصل البشري لتلك القوانين. وفي أفضل الحالات، فإن القيم العليا للإنسانية الأوروبية جزء لا يتجزأ من قوانين الدولة الحديثة، بينما في أسوأ الحالات تنسى هذه القيم. ولكن في أي من الحالتين، فإن قانون الدول المعاصرة يضعه البشر ويوضع وفقا لمعايير البشر وهي معايير غير معصومة وعرضة للخطأ في الغالب، ودائما اعتباطية. ووفقا لأسلوب قطب في التفكير، فإن النظم الشرعية الإنسانية ليس بها ما يشترك مع تلك الدول الإسلامية التي كانت تحت حكم شرعي. ويؤكد قطب أنه في تلك الدول الإسلامية فرض المسلمون قوانين ترجع لأصل إلهي، وليس لأصل أرضي. وعندما توقفت الدول الإسلامية عن تطبيق الشريعة كما جاءت في القرآن، أصبحت تحت حكم فاقد للشرعية.

وهنا يؤكد قطب أن الاستسلام للشريعة هو نوع من العبادة. وبهذا الزعم، يرفع قطب الرهانات عاليا. فشرعية الحكومة بهذه الطريقة ترتبط بالعقيدة. فإذا كان اتباع الشريعة نوعا من العبادة كما يزعم قطب، فإن الالتزام بقانون من وضع الإنسان هو عبادة لما هو إنساني. وبالعكس، الالتزام بشريعة تستند إلى أصل إلهي، هو عبادة لصانعها. هذه إذن الخطوط العريضة لوجهة نظر قطب حول النظرية السياسية في الإسلام: فمن ناحية الالتزام بالشريعة الإسلامية عبادة لصانعها، وخضوع للسلطة الوحيدة التي تستحق صفة الألوهية، والتحرر من تلك الأشكال غير الشرعية للسلطة؛ ومن ناحية أخرى، اتباع الشريعة البشرية أمر يعادل عبادة شيء آخر غير الله. وباختصار، هو نوع من الشرك. ولشرح الفرق بين السلطة الشرعية وغير الشرعية، يعتمد قطب على تفسيره لقصة مواجهة موسى مع فرعون كما تظهر في سورة الأعراف.

وحيث إن تفسير قطب للقرآن بالغ الأهمية في تعليقه، فسوف أتابع تفصيل هذا التفسير. ربما يمكن أن نسمي تفسير قطب لسورة الأعراف تفسيرا سرديا، بمعنى أن أشد ما يهمه هو الأسلوب الذي تتطور به القصة في تلك السورة، المواجهة بين الفرعون وموسى. وهنا، يعترف قطب فورا بقضية شائكة، وهي أن أكثر أجزاء القرآن حبكة لا يمكن قراءتها كقصص منفصلة. وهذا يرجع جزئيا لحقيقة أن كثيرا من قصص القرآن تروى في أجزاء منفصلة، متناثرة في سور مختلفة، كما يرجع جزئيا لحقيقة أن كثيرا من قصص القرآن تعاد روايتها أكثر من مرة. والأمر الثاني هو حالة خاصة بسورة الأعراف: فهناك قصة متماسكة موضوعها البؤري هو نسيان البشر وعقوقهم تجاه ربهم، لكن هذه القصة، وخاصة الجزء المكرس لقصة موسى وفرعون، تروى في سرد يبسط مطولا في ستة مواضع أخرى من النص ويظهر مرات كثيرة جدا في أجزاء أو كاستشهاد. وهذه الحقيقة الخاصة بالتكرار كانت حاسمة بالنسبة لتفسير قطب، لأنها تعرف بعض أساسيات التفسير القرآني، وبالتحديد، أن ترتيب النص القرآني لا يسير على نحو خطّي مستمر، وأن أي جزء سردي خاص ينبغي قراءته في معية صيغٍ أخرى من تلك القصة، والتي تظهر في أماكن أخرى(٤٩). وهكذا، فإن نظرية قطب السياسية وافتراضاته اللاهوتية ترتكن إلى قراءة عميقة للماضي الفرعوني كما يجري تصويره في القرآن. عاش قطب مع القرآن معظم حياته، لكن تعليمه كان في المدارس العلمانية المصرية وتحت إرشاد نقاد مثل عباس محمود العقاد. ومن ثم فإن تفسيره للقرآن ينتمي إلى تاريخ النقد الأدبي الحديث ويختلف بشدة عن أنواع التعليقات التي كانت تدرس وتقدم

في المؤسسات الدينية مثل الأزهر. وأهم شيء أن تعليق قطب موجه إلى جمهور غير متخصص، وهذا جزء من شعبيته المستمرة.

وبهذا، فإن تفسير قطب لتحدي موسى لفرعون كما جاء سرده في سورة الأعراف أمر حاسم. يذكر قطب أن السورة ككل تروي تاريخا طويلا من الضعف والغرور البشري: منذ زمن آدم، كشف الله عن نفسه للإنسان ، في كل مرة يرون رحمته أمرا مسلما به، وينسون وصاياه، وفي كل مرة يعاقبون. وقصة مواجهة موسى لفرعون ليست إلا جزءا من هذه القصة الطويلة. ويلاحظ قطب، مثل غيره من المفسرين، أن جزءا واحدا من مغزى قصة فرعون يكمن في مستوى الماضي القديم للمصريين والإسرائيليين. وهو جزء ينبغي قراءته كجزء من الخطاب الموجه لجمهور يحدث في سياق معين، وكذا في سياقات متعددة. وهكذا فإن جزءا من مغزى القصة يتعلق بالسياق الذي يوجه فيه الحديث بتلك القصة إلى الرسول والمسلمين الأوائل. ومغزى النص، عندما نفهمه في هذا السياق، يوضح قصة فرعون بطرق ثرية. فأولا، يمكن أن يكون موجها لكشف نوع الاضطهاد الذي تعرض له المسلمون الأوائل على أيدي كفار مكة. والثاني، في المدينة، حيث كره المسلمون مقاومة اليهود لسلطتهم المتنامية، يمكن أن يتحدث عن نوع خاص من الإخفاق على مثال نسيان الإسرائيليين. لكن المنطقة التي يبرع فيها قطب في إبداعه هي في فتح هذا الأفق أكثر ليشمل الحاضر. وهنا، يمكن أن يردد أي عدد من النضالات والصراعات المعاصرة. وبهذه اللعبة بين السياقات القديمة، والإسلامية، والمعاصرة يبدأ تفسير قطب في التحول إلى شيء أكثر من مجرد البحث الأدبي.

ويكتب قطب في شرحه للآية ١٣٧ من السورة: «وهكذا يسدل الستار على مشهد الهلاك والدمار في جانب؛ وعلى مشهد الاستخلاف والعمار في الجانب الآخر... وإذا فرعون الطاغية المتجبر وقومه مغرقون، وإذا كل ما كانوا يصنعون للحياة، وما كانوا يقيمون من عمائر فخمة قائمة على عمد وأركان، وما كانوا يعرشون من كروم وثمار.... إذا هذا كله حطام، في ومضة عين، أو في بضع كلمات قصار»[٥٠]. وفي العبارة التالية، يفتح قطب إطار التفسير على سياق التنزيل في الجزيرة العربية: «مثل يضربه الله للقلة المؤمنة في مكة، المطاردة من الشرك وأهله». ثم يفتح المنفذ مرة أخرى: «ورؤيا في الأفق لكل عصبة مسلمة تلقى من مثل فرعون وطاغوته ما لقيه الذين كانوا يستضعفون في الأرض، فأورثهم الله مشارق الأرض ومغاربها المباركة - بما صبروا - لينظر كيف يعملون». وفي تفسير قطب، الماضي درس للحاضر، بقدر ما كان الكفار قبل الإسلام

درسا للمسلمين الأوائل. وبالمثل، الحاضر هو الذي يلقي الضوء على ذلك الماضي: فهو يتمكن من قراءة النص على نحو مقنع بسبب حقيقة أن أحوال العالم المعاصر تماثل الأحوال في زمن نزول الرسالة.

وقراءة قطب المتعمقة لفرعون تلقي الضوء على هذه الناحية، فهي تتيح له أن يحدد جوهر الطغيان والكفر. الأمر الذي كان كريها جدا في الفرعون كما يظهر في سرد الإسرائيليات للقصة هو أنه لم يجعل نفسه إلها فقط، بل ولم يعترف بأي إله آخر. وإذا كان من الممكن تفسير ذلك منطقيا كفعل تأليه للذات، فإن قطب يقدم تفسيرا مختلفا قليلا:

> إن فرعون لم يكن يدعي الألوهية بمعنى أنه هو خالق هذا الكون ومدبره؛ أو أن له سلطانا في عالم الأسباب الكونية. إنما كان يدعي الألوهية على شعبه المستذل! بمعنى أنه هو حاكم هذا الشعب بشريعته وقانونه، وأنه بإرادته وأمره تمضي الشئون وتقضى الأمور. وهذا ما يدعيه كل حاكم يحكم بشريعته وقانونه، وتمضي الشئون وتقضى الأمور بإرادته وأمره - وهذه هي الربوبية بمعناها اللغوي والواقعي - كذلك لم يكن الناس في مصر يعبدون فرعون بمعنى تقديم الشعائر التعبدية له - فقد كانت لهم آلهتهم وكان لفرعون آلهته التي يعبدها كذلك، كما هو ظاهر من قول الملأ له: «وَيَذَرُكَ وَآلِهَتَكَ» [الأعراف، ١٢٧] وكما يثبت المعروف من تاريخ مصر الفرعونية. إنما هم كانوا يعبدونه بمعنى أنهم خاضعون لما يريده بهم، لا يعصون له أمراً، ولا ينقضون له شرعاً.. وهذا هو المعنى اللغوي والواقعي والاصطلاحي للعبادة.. فأيما ناس تلقوا التشريع من بشر وأطاعوه فقد عبدوه[٤٠].

وتفسير قطب لهذا الجزء من السورة متأثر بنوع من الالتباس في الفعل «عَبَدَ»، والذي يعني أن يكون عبدا، وبمعنى أن يكون عابدا. وبينما يحاول قطب أن يوضح أن الفرق بين «العبادة» و«العبودية» ينبغي أن يكون واضح المعالم بالنسبة للمسلمين. والواقع أنه يؤكد أن المعنى السياسي للإسلام يقع في حقيقة أنه جاء ليحرر الناس من عبوديتهم لبشر آخرين. والخضوع لله في العبادة لائق، لأن الله له السيادة حقا وهو فوق البشر في القوة والمعرفة.

وهكذا فإن قطب يرى أن العبودية، السيادة غير الشرعية لبشر على بشر، هي المعنى العميق للعهد السابق على الإسلام، أي الجاهلية. وفي تفسيره هذا، يرفض القانون الإسلامي هذه الفرضية، تماما كما ترفض العقيدة الإسلامية فكرة عبادة أي شيء غير

الله وتعتبر ذلك كفرا ووثنية. وهنا، يبدأ تفسير قطب يبني من النص. وتفسيره يقوم على إصراره على تفسير القرآن بطريقة تصويرية. وهذا واضح على الأخص في استخدامه لكلمتي «إسلام» و«جاهلية»، اللتين تأخذان مغزى يتجاوز علاقتهما التاريخية. واعتمادا على تفسير المودودي في هذا الشأن، يوضح قطب الكلمتين باعتبارهما استعارتين، مجازين، محولا لهما إلى صور تتجاوز الازدواجية التاريخية والصراع البشري الدائم:

> إن الإسلام ليس حادثاً تاريخياً، وقع مرة ثم مضى التاريخ وخلفه وراءه.. إنه اليوم مدعو لأداء دوره الذي أداه مرة ؛ في مثل الظروف والملابسات والأوضاع والأنظمة والتصورات والعقائد والقيم والموازين والتقاليد... التي واجهها أول مرة... إن الجاهلية حالة ووضع ؛ وليست فترة تاريخية زمنية.. والجاهلية اليوم ضاربة أطنابها في كل أرجاء الأرض، وفي كل شيع المعتقدات والمذاهب والأنظمة والأوضاع.. إنها تقوم ابتداء على قاعدة : «حاكمية العباد للعباد»، ورفض حاكمية الله المطلقة للعباد... تقوم على أساس أن يكون «هوى الإنسان» في أية صورة من صوره هو الإله المتحكم ؛ ورفض أن تكون «شريعة الله» هي القانون المحكم[٥٢].

وفي كتابة قطب، تقع دولة الجاهلية في قلوب وعقول الأفراد، كما أنها موجودة عبر المجتمعات والزمان. وفضلا عن ذلك، فليس فقط الأفراد غير المسلمين أو المجتمعات غير المسلمة هي التي يمكن أن توصف بالجاهلية. وعلى نهج الابتداع الراديكالي عند المودودي، يشجب قطب المجتمعات الإسلامية المعاصرة التي تعيش تحت القوانين البشرية متهما إياها بخسارة شخصيتها الإسلامية، إذ عادت إلى حالة الجاهلية. وهنا، يوظف قطب التعبير الجديد «الإسلامي» للتفرقة بين هؤلاء المسلمين المعاصرين الذين يصرون على الحياة في طاعة القانون الإلهي وأولئك المسلمين الذين لا يزالون يعيشون في الجاهلية. وبداية بقراءته لفرعون وموسى، يمد قطب عنف الطغيان الفرعوني إلى قراءة معاصرة للأنظمة الشرعية العلمانية في المجتمع المسلم.

وحول هذا السيناريو، يطور قطب خطا من التفكير حول الواجبات والحقوق السياسية والأخلاقية للمسلمين «الإسلاميين» الذين يعيشون تحت حكم حكومة الجاهلية. ويحث قطب المسلمين على تطهير أنفسهم من الجاهلية في قلوبهم وعقولهم، وأن يواجهوا وينكروا الجاهلية أينما يجدونها في مجتمعاتهم المعاصرة:

> على أننا نرى في زماننا هذا صنوفاً وألواناً من الشرك؛ ممن يزعمون أنهم يوحدون الله ويسلمون له.... إننا نخدع أنفسنا حين نقف بالوثنية عند الشكل الساذج للأصنام والآلهة القديمة؛ والشعائر التي كان الناس يزاولونها في عبادتها واتخاذها شفعاء عند الله.. إن شكل الأصنام والوثنية فقط هو الذي تغير. كما أن الشعائر هي التي تعقدت، واتخذت لها عنوانات جديدة .. أما طبيعة الشرك وحقيقته فهي القائمة من وراء الأشكال والشعائر المتغيرة. ... إنها أمثلة لما يجري في الأرض كلها اليوم ؛ ولما تتعارف عليه البشرية الضالة..أمثلة تكشف عن حقيقة الوثنية السائدة، وحقيقة الأصنام المعبودة، المقامة اليوم بديلاً من تلك الوثنية الصريحة، ومن تلك الأصنام المنظورة! ويجب ألا تخدعنا الأشكال المتغيرة للوثنية والشرك عن حقيقتها الثابتة(٥٣).

وبالطبع، أهم المواقع التي يمكن أن يجد فيها المسلمون جاهلية المجتمعات المعاصرة هي تلك الحكومات التي لا تطبق القانون الإلهي، وهي قائمة تشمل، في تقدير قطب، كل الدول المسلمة والعربية المعاصرة. إن تماسك فكر قطب وقوة منطقه المستمرة بالنسبة لكثير من الناس تقع في حقيقة أنه أخذ فلسفة الإيمان الفردي، ونهل جزئيا من بحار اللاهوتية الإسلامية القديمة، وركب ذلك داخل انتقاد واسع المجال للحداثة ومفهوم ذكي للسلطة السياسية. وكثير من تلك القوة مستمدة من قراءته للجاهلية، وهي قراءة أتاحت له أن يطلق الكلمة من مدلولها الضيق التقليدي عن لحظة تقع في ماض تاريخي متقهقر. ومع إعادة وضع مدلول الكلمة من جديد، وتحويلها إلى صورة تتضمن أكثر بكثير مما كانت عليه من قبل، فتح قطب النص على مناقشة لتناقضات المجتمع الليبرالي المعاصر تحت الحكم الكولونيالي وعلى إخفاقات وعنف الدولة القومية الناشئة مع الاستقلال الرسمي. ويشجع قطب قراءه على النظر إلى مصر الحديثة، التي يمكن لهم رؤية حالتها من الفساد والغفلة منعكسة في النص القرآني.

والمفارقة، أن هذه الحركة لتحرير الماضي القديم من معناه التاريخي المجرد كان لها سلف في مصر: المشروع الفرعوني الذي ساهم فيه قطب بقوة قبل ذلك. وإذن، من الممكن متابعة مجهودات قطب لإحياء الماضي في الحاضر، وإصراره على أن الماضي السابق على الإسلام كان حيا اليوم في حياة المصريين المعاصرين، أمثال سلامة موسى، وتوفيق الحكيم، ومحمد حسين هيكل. وبالطبع، فإن الفروق بين المشروعين واضحة وبارزة: النهضة الفرعونية ظهرت في عقول من صنعوها كحلم مثالي، بينما بالنسبة

لقطب كان استمرار الماضي الجاهلي كابوسا؛ بالنسبة للأوائل، كان الماضي الفرعوني هو الأرضية التي يمكن عليها تخيل الاستقلال القومي؛ وبالنسبة للأخير، كانت صورة طغيان سياسي. ومع ذلك، كانت الآلية الثقافية لكلا المشروعين هي نفسها، في أن كليهما استند على مفهوم رمزي إلى حد كبير للتاريخ القديم الذي لعبت فيه الفرعونية دورا رائدا.

خاتمة

مات التاريخ، ما الذي أحياه، وما السبب في موته؟

... درست كل ما يتعلق بالعصر الفرعوني، الحياة اليومية، وسائل الحرب، الدين. كيف ألقيت بهذا المجهود الكبير بعد كفاح طيبة... ربما لأن التاريخ أصبح عاجزا عن أن يمكنني من قول ما أريده.

نجيب محفوظ يتذكر.

إن الناس يقيمون لهم اليوم آلهة يسمونها ''القوم'' ويسمونها ''الوطن'' ويسمونها «الشعب» . . إلى آخر ما يسمون . وهي لا تعدو أن تكون أصناماً غير مجسدة كالأصنام الساذجة التي كان يقيمها الوثنيون.

سيد قطب، في ظلال القرآن

قدم فريدريك جيمسون في مقال له بعنوان ''أدب العالم الثالث في عصر الرأسمالية متعددة القوميات'' ("Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", 1986) منهجا لقراءة الأدب في البلدان النامية والتي كانت قبلا تحت الاحتلال[٥٤]. ويؤكد أن الروايات على وجه الخصوص، يمكن قراءتها على أنها «رموز قومية». وهؤلاء الذين يألفون مقال جيمسون سوف يتعرفون على أنني قدمت فكرة خاطئة عن مناقشته. فهو لم يكن يعرض أسلوبا للقراءة، ولا هو «اقترح» أن الروايات «يمكن» قراءتها رمزيا. وعلى العكس، لقد أكد بصراحة أن «كل روايات العالم الثالث هي بالضرورة... رموز قومية». وقد انقض النقاد عن حق على النقاط الجوهرية في مقال جيمسون: تعريفه الإشكالي لـ «العالم الثالث»، وتعميماته الجاهزة عن الحياة في «العالم الثالث»، تعليقاته على الشكل الناضج للرواية الحداثية والحس المنطوي على المفارقة التاريخية لأدب البلدان التي كانت محتلة في السابق، مزاعمه التي تعود للأممية

الرابعة حول الطبيعة التقدمية والثورية المتأصلة في حركات التحرر القومي المضادة للاستعمار[٥٥]. وفي العاصفة الناتجة، فات الكثيرين أهم ملاحظات جيمسون المثيرة والمثمرة عن استمرار أهمية الرمز في القصص المعاصر[٥٦].

ويمكن إعادة التعبير عن اقتراحه بطريقة دفاعية كما يلي: كثيرا ما يجد المرء روايات تكون فيها السرديات السيكولوجية للشخصيات الفردية على علاقة واضحة بسرد سياسي أوسع؛ وفي مثل تلك الروايات، كثيرا ما يتم توصيل قوسي السرد للقارئ من خلال صورة الأمة. ويفصل جيمسون هذه الفكرة عن طريق قراءة روايتين. وفي رأيي أن قراءته تظل مقنعة للغاية رغم مشكلات المقال الأخرى. في كل رواية، يجد جيمسون أن قوسي السرد – أحدهما سيكولوجي وغريزي، والثاني سيكولوجي وجمعي – موجودان في علاقة دينامية كل بالآخر. ومن خلال قراءة فاحصة، يرينا جيمسون أن الروايتين لا تمثلان عالما للتجربة الجمعية التي هي مجرد انعكاس للتجربة الشخصية. وعلى العكس، فهو يعتبر أن كلا منهما تقدم منطقا جدليا الشخصي فيه مصدر للسياسي، ويستقي منه، وفيها تقوم التغيرات في الحبكة السياسية الأوسع بتغيير مشاعر ورغبات الشخصيات الفردية. والصلة بين المستويين الخاصين بالسرد هو الخطاب الوطني، ومن ثم استخدام مصطلح «الرمز القومي».

بين يدي جيمسون، يظل الرمز القومي داخل النص. أي إن هذين المستويين من النص اللذين يمكن تسميتهما بالأرضية والرمز يتصلان بعناصر داخل الحبكة السردية. وفي هذه النقطة يبتعد مفهوم جيمسون عن الصفة التقليدية إلى حد ما. وفي رأيه، يقترح أن سرد الحالة النفسية للفرد قد يقوم بوظيفة الأرضية التي يأتي التعبير عن السرد الجمعي على أساسها. وهكذا، يمكن القول بأن الشخصي يمثل المستوى الواقعي للسرد، بينما السياسي يمثل شيئا أكثر مجازية. ولكن هذا لا يمثل سوى نصف نموذج جيمسون، فهو يصر أيضا على أن السرد الخاص بالجمعي قد يقوم أيضا بوظيفة المستوى الواقعي الذي يجري فيه التعبير عن السرد الأكثر تصويرا لسيكولوجية الفرد. وبهذه الطريقة، يصبح السياسي هو الأرضية، بينما يظهر الشخصي الآن كمجاز. وهكذا فإن تأويله للرمز القومي يحاول وصف نمط سرد دينامي يحدث فيه التبادل بين مصطلحي «الأرضية، والمجاز»، وينقلبان، ويدفع كل منهما الآخر إلى الأمام.

حاولت طوال هذا الفصل أن أستخدم نموذج جيمسون للرمز القومي، باحثا عن لحظات تقوم روايات الحياة الداخلية وروايات السياسة بتبادل الخطاب والجدل مع

بعضها البعض. وفي نفس الوقت، كنت أتأمل المجاز بطريقة أخرى، معتبرا العالم السياسي أو التاريخي خارج روايات محفوظ هو الأرضية، ونصوصه هي المجاز. وأعترف أن هذا منهج تقليدي لتأويل الرمز، ولا يخلو من أخطاء، حيث يوحي ضمنا في الغالب بنظرية انعكاسية للإنتاج الأدبي.

وهنا يبدو النموذج الديالكتيكي لجيمسون، والخاص بالرمز، مفيدا. فنفس نوع الدينامية الذي يجده داخل النصوص المنفردة موجود أيضا بين نصوص مختلفة، بالطبع، وكذلك بين تلك النصوص وسياقاتها الاجتماعية التاريخية. وبتعبير آخر، يمكن للمرء أن يتخيل نصوصا في سياقات تجبر القراء على رؤية ما يفهمون أنه نقلة أساسية في الرمز، أو أن الاثنين – الأرضية والرمز – يتبادلان المكان ويغيِّر كل منهما الآخر. وقد يكون هذا النوع من الدينامية واقعا حيث الخيال الرمزي في أقوى صوره، حيث الحياة الداخلية للقراء تعرضت للتغيير بقراءة الروايات، وحيث السرد الجمعي فى العالم الخارجي يحمل آثار السرد الذي ربما ظهر أولا على الألسنة أو على الصفحات. ولكن، لكي يعمل هذا النمط الدينامي للرمز، لابد أن يتمكن القراء من رؤية الخيال كشيء أكثر كثيرا من إشارة إلى العالم الذي يعيشون فيه؛ ولابد أن يتعرفوا على أن قصة معينة يمكن أيضا أن تقوم بدور الأرضية للعالم الذي يعيشون فيه، أو العالم الذي يودون لو يعيشون فيه. هذا العنصر اليوتوبي حاسم بالنسبة لرؤية جيمسون للرمز، لأن الرغبة في التخيل بطريقة آخرِيَة هي التي تدفع هذه الدينامية. وبتعبير آخر أيضا، ربما يمكن للرمز أن يزدهر فقط في سياقات يشعر فيها القراء بأنهم مدعوون لإعادة تخيل العلاقة بين النص الذي يقرأونه والسياق الذي يعيشون فيه. وفي هذا الوضع فقط يمكن لسلطة الشخصيات أن تغتصب أرضية السياق التاريخي فقط لتعود إلى التغير مرة أخرى، وهنا تتغير الأوضاع نهائيا من خلال هذه العملية. وبالعكس، يمكن للمرء أن يحتج أيضا بأنه حيث لا يوجد إجماع واسع حول هذه الحاجة والإمكانية للعب بين الأرضية الاجتماعية السياسية، والمجاز النصي، فإن حياة الرمز ستكون قصيرة وبلا معنى.

لكن الرموز القومية المقدمة في رواية محفوظ لا تعمل بمثل تلك الدينامية. ولا تبدو الروايات رمزية، بل أقرب إلى قصص الحياة الحقيقية. ومن السهل أن نرى كيف يجري داخل الروايات التعليق على السياقات السياسية والاجتماعية لهما، ولكن من الصعب أن نعرف كيف تلقى القراء وتعرفوا على هذا التعليق القصصي باعتباره حيويا ووثيق الصلة بحياتهم. ولتناول هذه النقطة، أريد أن ألتفت إلى قضية التلقي. صحيح أن بعض النقاد امتدحوا ***كفاح طيبة*** لدى ظهورها، رغم أن هذا النقد لم يصل إلى المدى الذي

وصل إليه قطب. ولكن، إذا كان التلقي مقياسا، فإن هاتين الروايتين كانتا ضئيلتين منذ اللحظة التي ظهرتا فيها مطبوعتين. وفي الواقع، بقياس مدى الاهتمام الذي أبداه النقاد بادئ ذي بدء بقضايا الدقة التاريخية في الروايتين، فمن الواضح أن القراء نظروا إلى الروايتين في المقام الأول كنصوص تاريخية، وبعد ذلك كقصص تعبِّر عن الحاضر. هذه الحقيقة أشعرت محفوظ بالإحباط، وشعر أن روايتيه أخطئ تأويلهما[٥٧]. ورغم أن الروايتين أعيدت طباعتهما على مر العقود، لا يزال نقاد محفوظ لا يعرفون كيف يتناولونهما. وبعد إكمال ***كفاح طيبة***، تخلى محفوظ عن كتابة الأدب الفرعوني لأربعة عقود، كما تخلى عن المشروع الضخم لكتابة تاريخ مصر كاملا في سلسلة من الروايات.

عادة يتم التغاضي عن روايات محفوظ الأولى باعتبارها أعمال مؤلف لم ينضج بعد، وقد عبر محفوظ نفسه عن هذا الرأي في عدد من المناسبات. وأود أن أتقدم بدلا من ذلك بأن روايات محفوظ الفرعونية لم تفشل بسبب ما افترض من عدم نضج المؤلف في ذلك الوقت (رغم أن ذلك أيضاً قد يكون صحيحا)، ولكن لأن سياق ما بعد الفرعونية الذي ظهرت فيه الروايتان لم يكن يؤيد سوى قراءات شديدة السطحية. لقد قدمت الروايتان إلى الجمهور باعتبارهما روح الماضي وقد بعثت لتلقي ضوءا على الحاضر، ولكنهما استقبلتا كصور ساكنة للماضي. فهما روايتان تأتي قوتهما الكامنة من تأكيد أن الماضي يعيش في الحاضر، لكنهما نشرتا في وقت كان فيه العالم الأدبي قد قرر أن الماضي، على الأقل الماضي الفرعوني، هو الماضي البعيد. ترسم روايتا محفوظ، في الثقافة العلمانية للنهضة، كيف أن الماضي الفرعوني قد توقف عن أداء وظيفة الروح الباقية وعاد ليكون الماضي وحسب. عاد موضوع الفرعونية ليكون موضوعا مناسبا أفضل للبحث التاريخي لا للتجريب الأدبي.

هذه النقطة تلقي الضوء على التوازي الغريب في نوع التفكير الإسلامي الذي يمثله البنا وقطب. في التراث الإسلامي الكلاسيكي، كانت موضوعات وقصص مصر القديمة تلهم بالتأمل في مرور الزمن التاريخي. وفي المقابل، بالنسبة لقطب (كما بالنسبة لمحفوظ)، لم تكن الفرعونية مجرد فترة تاريخية، ولا كانت تثير التأمل في مضي الزمن. كانت الفرعونية، كعلامة لما هو غير إسلامي وليس فقط على ما قبل الإسلام، كانت تعبيرا عن حاضر خارج الزمن. وأود أن أحتج بأن الإبداع في تفكير قطب كانت له علاقة كبيرة بموضوع المجاز كما يصفه جيمسون، على الأقل بقدر ما يقوم تفسيره للجاهلية بفصله عن أرضيته الواقعية وتقديمه كمجاز يعيش في الحاضر، ويعيش متجاوزا الحدود الضيقة لثقافة النخبة المطبوعة. استطاع قطب بقراءته للماضي أن

يكون موجودا في علاقة حيوية بقراء اليوم بطرق لم يستطع أي من أولئك الكتاب المؤمنين بالتوجه الفرعوني أن يفعلها. وبهذه الطريقة، ورغم حقيقة أن مفهوم الأمة كان فرضية مضادة لمشروعه، يمكن رؤية كتابات قطب عن الجاهلية كشكل دينامي للمجاز القومي على وجه الخصوص. فإذا كانت روايتا محفوظ علامة على نهاية تلك الحقبة، فإن انحسار العلاقة المجازية بالماضي الفرعوني بين مفكري عصر النهضة العلمانيين، وقراءة قطب المجازية للماضي الفرعوني كانا على قدر غير معتاد من الحيوية والدينامية، وساعدا على عمل تغيير راديكالي لرؤية الإخوان المسلمين لأنفسهم وعالمهم. وبذا، ساعد ذلك جماعة الإخوان وورثتها على تحدي العالم بطرق لم يكن أنصار التوجه الفرعوني يحلمون بها أبدا.

خاتمـــة
الإنسانية تبدأ بالأشياء

ميشيل سير

عن طريق خلق الأثر الفني المتحفي – الذي كان جزءا لا يتجزأ من شبكة واسعة من المؤسسات – استطاع الأوروبيون من الأثريين وأمناء المتاحف والإداريين والسائحين غير الرسميين الإدلاء بمقولات وتصريحات عن مصر القديمة، مقولات بنيت على اطلاع. بل إن هذه المقولات أيضا كانت تدعو للمطالبة بمصر المعاصرة. وبالمثل، عندما بدأت النخبة المصرية الاهتمام بدروس المصريات، طورت لغة قوية للتعبير عن إحساس جديد بهوية مصرية تشمل خبرات وتطلعات كانت في جوهرها شخصية وجمعية أيضا. ولا يمكن أن تفوتنا ملاحظة مفارقات عملية الترجمة والتكيف الثقافي التي أتاحت لنفس المجموعة من الآثار الثقافية، والروايات، والصور أن يكون لها معانٍ مختلفة بالنسبة لأفراد مختلفين: كانت مصر الفرعونية مصدرا للنضال ضد السيطرة الاستعمارية كما كانت بنفس القدر مصدرا لإضفاء الشرعية على تلك السيطرة. وكما رأينا في أعمال الطهطاوي وعلي مبارك، كانت الفرعونية الثقافية مركزية في ردود الأفعال المصرية على تنامي السيطرة الأوروبية في الشرق الأوسط حتى قبل الحكم الاستعماري المباشر. وفي قصص حياة ومؤلفات المفكرين القوميين الذين ترعرعوا أثناء فترة الاحتلال الإنجليزي لمصر (١٨٨٢-١٩٥٦)، امتد مغزى مصر القديمة أكثر: كان التعرف على مصر القديمة، والأهم، الشعور بها، أمرا حاسما داخل المدارك القومية المتنامية. ومع اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون، أصبحت هذه المدارك أكثر من مجرد تأكيدات، لقد بدأت تظهر كأشكال من الوعي الجمعي.

وحتى أثناء التعرف على القوى التي تنسج الادعاءات الجمالية والتاريخية والسياسية حول مصر القديمة وتضفرها معا، نحن بحاجة للتشكك في الفرضية التي تقول أن هذه العملية كانت طبيعية وضرورية، أو أن أنماطا مختلفة من الخطاب الفرعوني كانت دائما متطابقة، أو حتى متناغمة. وهذا التباس آخر حاولت أن أشير إليه بالعودة إلى الجوانب المتضاربة لمختلف اللحظات والنصوص التي تناولتها بالبحث. وسوف يكشف

استكشاف موجز لمصطلح «الفرعونية» كمية التضاربات التي يحتويها. بداية من سنوات العقد ١٩٢٠، استخدمت نخبة المفكرين المصريين كلمة «فرعونية» لوصف الإصرار الجمالي والسياسي بأن مصر القديمة كانت معين هوية مصر المعاصرة. وفي الصحافة، كان هذا المصطلح يشير إلى مجموعة كبيرة من الأشياء: أسلوب فرعوني للثقافة التعبيرية (في الأدب والفن والعمارة)؛ والتشديد على العصر الفرعوني في المناقشات التاريخية لمصر؛ وسجل لخطاب سياسي يصل حركة التحرر القومي تحت الحكم البريطاني بصور وروايات مستمدة من مصر القديمة. واستتبعت الفرعونية مركبا من بعض أو كل ما سبق. ومعا، خلقت هذه التعبيرات روايات وصورا قوية عن الهوية القومية المصرية، كانت فيها الهوية الفردية والجمعية متداخلتين ومتبادلتين: هوية تاريخية ومتجاوزة للزمن؛ جوهر له أسلوبه الطبيعي الخاص من التعبير الفني؛ نقطة انطلاق للنشاط السياسي لها قاعدتها في اللحظة الحاضرة من خضوع مصر للاستعمار وفي لحظة ماضية لعظمة مصر الاستعمارية. خاطبت الفرعونية المصريين كمواطنين أفراد لأمة حديثة، وأيضا كأعضاء لجماعة ضاربة في عمق الزمن. وكانت جاذبيتها للقلوب لا تقل عن جاذبيتها للعقول.

اتسمت هذه الادعاءات بمرونة جعلت الفرعونية خطابا يتسم بإمكانيات كبيرة. ولكن هذه المرونة تستتبع السؤال التالي: ماذا كانت الفرعونية تعني لو كانت : أ) أسلوبا جماليا ، ب) أسلوبا لكتابة التاريخ ، ج) عبارة اصطلاحية سياسية للتحدث عن السلطة الكولونيالية ، د) خطابا سياسيا لخلق إحساس جديد بالجماعة القومية ، هـ) سجلا لترجمة الدعاوى المترددة من الجانبين عن الأحاسيس والخبرة والهوية الفردية والمجتمعية؟ كيف يمكن للمرء أن يعي ذلك كظاهرة ثقافية مترابطة منطقيا بينما يظل متسقا مع خصوصية وتنافر النصوص والأنشطة التي تتكون منها؟ إن بداية الإجابة على هذه الأسئلة تكمن في ملاحظة أن الفرعونية لم تكن نظاما رمزيا موحدا، حتى أثناء أكثر لحظاته وضوحا وقوة. لقد كانت الفروق بين الأشكال والإشارات المختلفة لخطاب الفرعونية، كما أوضحت، فضاءات لالتباسات كبيرة، وخلافات بارزة.

ورغم أن ثمة ما يدعونا لتأمل النصوص الجمالية والسياسية واسعة التنوع، تحت شعار ظاهرة ثقافية واحدة تسمى الفرعونية، فإن إشارات التعبير الفني مختلفة بوضوح عن تلك الخاصة بالتعبير السياسي بطرق تدعو لمزيد من الاستكشاف. وفوق ذلك، بينما كانت إشارات الفرعونية دائما تستحث بعضها البعض، فإنها لم تكن دائما متسقة

تماما معا. فإيماءات الفرعونية، سواء كانت سياسية أو جمالية أو كلتيهما معا، كانت تنطوي على خلافات ومفارقات ذات مغزى. ويتجاوز ذلك اختلافات النوع الفني أو، على سبيل المثال، الفرق بين خطبة برلمانية، وإلقاء شعر، أو رفع الستار عن التماثيل. إنها تتكون أيضا من صراعات حقيقية في الادعاءات الفرعونية التي تطلقها أحزاب متنافسة من الوطنيين العلمانيين في برلمان مصر الذي لم يتمرس بعد بالعمل السياسي في سنوات ١٩٢٠. وقد ثبت ذلك في الصراعات بين الوفد والأحرار الدستوريين، وهما الحزبان الرئيسيان لتلك الفترة، وكلاهما استخدم الأيقونية الفرعونية بكثافة. ولكن، أثناء مناوراتهما للصعود إلى المنصب السياسي طوال سنوات العقد ١٩٢٠، وبينما كانا يؤكدان اختلافاتهما بالإشارة إلى الماضي العتيق، طور كل منهما صيغة من الفرعونية مختلفة إلى حد ما. ورغم أن دعاوى الوفد والأحرار الدستوريين عن الماضي الفرعوني تعتمد على نفس المصدر، فإن تنافسهما على تأويله كان له، في ذلك الوقت، تأثير إعادة صياغة الخطاب الفرعوني. وهكذا، لم تكن الفرعونية في عام ١٩٣٦ نفس ما كانته في ١٩٢٤. إن ما انطوت عليه الفرعونية من أفكار جمعية، وتوترات، وما مرت به من تطورات تؤكد أنها لم تكن خطابا وحيد الاتجاه أو يتسم بالركود.

وإذا كان هذا صحيحا بالنسبة لمن اشتركوا في هذا الخطاب، فقد كان كذلك أيضا بالنسبة لأولئك الذين تحدثوا عن الماضي البعيد بطرق مختلفة جذريا – مثل الأجيال الأولى من الإسلاميين. وهذا يطرح أهم إشكاليات التوجه الفرعوني: مكانته في مركز ثقافة نخبوية علمانية ناشئة، في أوقات كانت فيه مفروضة على الطبقات الشعبية للمجتمع المصري، لكنها كانت في الغالب منفصلة عنها، فقط ظلت الطبقات الشعبية متباعدة عنها، لا مبالية بها. وعندما نتأمل عن قرب الادعاءات العلمانية للتوجه الفرعوني، لا نتمالك من رؤية النقاط التي تتعارض فيها مع دعاوى التراث الديني والحركات الاجتماعية غير العلمانية التي حافظت على علاقة بفهم أقدم وأكثر تعقيدا للعلاقة بين الماضي ما قبل الإسلامي والحاضر.

وإذا كان كتابي يتوقف عند أعوام العقد ١٩٤٠، فإن ذلك لا يعني أن المصريين المحدثين توقفوا فجأة عن الحديث عن الماضي العتيق. لكنهم تراجعوا عن الاستثمار الثقافي والسياسي المبكر للفرعونية. ومع ذلك، فإن تاريخ قدماء المصريين ظل جزءا مركزيا من المنهج القومي على كل المستويات، ونتائج هذه الطريقة التربوية تؤكد أن كثيرا من المعتقدات الأساسية وشعارات القومية السابقة تظل حية في الثقافة العامة.

وفي الصحافة ووسائل الإعلام اليوم، ليس من غير المعتاد أن نسمع نقادا يتحدثون عن «خمسة آلاف عام من الحضارة» المصرية، وكأنه ليس ثمة انقطاعات أو فجوات طوال تلك الأحقاب وكأن الماضي العتيق كان كتابا مفتوحا للحاضر. ومثل تلك العبارات المكررة والصور المألوفة للآثار والقطع الأثرية الفنية هي عملة معتادة في وسائل إعلام الدولة. وأثناء الحقبة الناصرية، كانت الموتيفات الفرعونية تظهر بين الحين والآخر في النحت الصرحي الخاص بالدولة (برج القاهرة، على سبيل المثال)، كما ظلت أيضا ملمحا مستمرا في طوابع البريد، والعملة، والإعلانات السياحية. وعادت الإشارة إلى العلاقة بين مصر الحديثة والقديمة مرة أخرى أثناء المراحل الأخيرة من بناء السد العالي في سنوات العقد ١٩٦٠ وما أعقبه من دعوة لإنقاذ بعض المواقع الأثرية من خطر الغرق بعد بناء السد (وغرق كل النوبة التاريخية) تحت بحيرة ناصر. وبعد بضع سنوات، وظف أنور السادات بوعي كامل الصور الفرعونية – أكثر الآثار الفنية أيقونية من متحف القاهرة، مجموعة توت عنخ آمون – وهو يغازل الولايات المتحدة أثناء سنوات ١٩٧٠. وبعد ذلك، كثيرا ما اعتمد نظام مبارك على التيمات الفرعونية في خلافه مع جماعات الإسلام السياسي المسلحة: كرموز للعلمانية، وكثير من أبنية الدولة الجديدة، بما فيها مبنى المحكمة الدستورية العليا، مصممة على طراز فرعوني جديد، رغم أن ذلك يتعارض مع المثاليات الجمهورية. ومع صعود الإسلام السياسي في البلاد أثناء سنوات ١٩٩٠، أعاد كثير من المثقفين العلمانيين، بالتحالف مع وزارة الثقافة، الخطاب حول مصر القديمة لترقية صورة أمة موحدة، خالدة، خالية من الطائفية. وقد وجدت هذه الصورة صدى في الأدب والسينما حيث كان لموضوعات مصر القديمة عودة صغيرة، أهمها عمل الروائي نجيب محفوظ (إخناتون)، وجمال الغيطاني (متون الأهرام) والمخرج السينمائي يوسف شاهين (المهاجر). ومن الصعب مقارنة هذه الموجة المقيدة نوعا من الإنتاج الثقافي بالمنتجات الثقافية المبكرة. لقد تغير العصر – والعلاقة التي تربط كثيراً من المصريين الآن بمصر القديمة يشوبها يأس متزايد. ومنذ أواخر سنوات ١٩٧٠، عندما أسس صندوق النقد الدولي سياسات للقضاء على التصنيع في مصر وإعادة توجيه إنتاجها الزراعي، أُجبر قسم متزايد من الاقتصاد المحلي على الاعتماد على مصدر واحد هش للدخل – هو السياحة الأجنبية. وهكذا كانت هناك عودة إلى عصر، ربما لم نره منذ ١٨٨١، يعتمد فيه معظم الاقتصاد في جنوب مصر على رفاهية أناس من مكان آخر. والآن، كما كان الأمر حينذاك، أصبحت السياحة في مصر

تعني، حصريا، الحج إلى الصروح الفرعونية ومواقع الآثار. وفي سنوات العقد ١٩٢٠ أصبحت النخب المصرية سياحا مؤقتين في الصعيد لكي يتعرفوا بأنفسهم على ما كانوا يرون أنه ميراثهم القومي. أما الآن، فمع افتقاد فرص العمل المهني الأخرى، يعمل كثير من خريجي الجامعات المصرية مرشدين سياحيين محترفين، يعرضون الكنوز القومية لتسلية السياح، كما يشعر علماء الآثار المصريين بأنهم مضطرون للعب دور المضيف لعبدة عصر الأهرام الجدد القادمين من الخارج[١]. ورغم أن هذه المشاهد – تراث الفرعونية العلمانية في يومنا هذا – ملتبسة تماما، فإنها نقطة نهاية وحيدة محتملة لهذه القصة. والمشاهد الأخرى أقل التباسا، ففي أكتوبر ١٩٨١، قال خالد الإسلامبولي، بعد اغتياله للسادات، معلنا «لقد قتلت الفرعون». والحق أنه، حتى اليوم، تحتفظ شخصية الفرعون بسلطتها الدلالية في النقد الإسلامي للدولة المصرية المعاصرة: فيستمر إطلاق لقب فرعون على رؤساء مصر الأوتوقراطيين. ومن المحتمل أن قطب، وليس الكتاب والشعراء العلمانيين المحتفى بهم في عصر النهضة، هو الذي يُقرأ على نطاق واسع في مصر والخارج على السواء. وربما سيكون هذا التأويل الإسلامي للماضي، وليس تأويل التوجه الفرعوني، هو الذي سيكون له أقوى تأثير على العالم. ورغم المفارقات، فهذا أيضا تراث للشكل الخاص بالحداثة الكولونيالية التي ظهرت عندما كان الصراع محتدما بين الأوروبيين والمصريين في تنافسهم للسيطرة على الآثار الفرعونية، ومعها سلطة تأويل ماضي مصر القديم.

الهوامش

المقدمة

١) كان ممنون، في الأدب الإغريقي، ملكا على إثيوبيا حارب في حرب طروادة إلى جانب طروادة. وقتل على يد أخيل. وفي كتابات الرحالة الكلاسيكية وما قبل ظهور علم المصريات الحديث، كان هذا التمثال على علاقة بتمثال ممنون وتماثيل أخرى مثل تمثالي سيزوستريس وأوزيمانديس. وقد أدى القبول المتنامي لنظريات شامبليون حول الكتابة الهيروغليفية القديمة في سنوات العقد ١٨٣٠ إلى إعادة تسمية التمثال باعتباره ينتمي إلى رمسيس الثاني.

٢) Heidegger, «The Age of the World Picture,» in *Off the Beaten Path,* 67.

٣) Ibid., 66 .

٤) Ibid., 69-70.

٥) Ibid., 67-8.

٦) Mitchell, *Colonising Egypt.*

٧) Horkheimer and Adorno, *Dialectic of Enlightenment,* 9.

٨) حول التاريخ المبكر للمتحف البريطاني، انظر Miller, *That Noble Cabinet, and Ian Jenkins*, *Archaeologists and Aesthetes*. وسوف يستمر الجدل الحاد حول التمويل العام للمتحف في مجلس العموم طوال سنوات العقد ١٨٦٠.

٩) اعتمد أمناء المتحف البريطاني بثبات على دعاوى القوميين لزيادة دعم الدولة للمقتنيات. وفي أحد الطلبات من تلك الفترة يحتجون قائلين: "لقد لوحظ دائما مما يدعو إلى الدهشة أن الحكومة البريطانية لا تنتفع من الوسائل التي تمتلكها، من خلال وكلائها الدبلوماسيين وغير الدبلوماسيين في أجزاء مختلفة من العالم، نحو إثراء مجموعاتها من المنتجات النادرة والقيمة، وإكمالها بقدر الإمكان، وبهذا يساهمون أساسا في تقدم العلم والفنون النافعة. إن أمناء المتحف البريطاني، الذين يشرفون على المستودع العلمي القومي الوحيد في المملكة المتحدة، على وعي بصواب هذه الملحوظة، ويعتقدون أنه عليهم أن يتقدموا لحكومة جلالته طالبين منها أن تقوم بمراسلة مثل هؤلاء الممثلين والوكلاء بالخارج، فقد قد تكون لديهم الفرصة للمساهمة في مثل هذا الموضوع الوطني". British Museum: Central Archives: Trustees' Manuscripts: [Original Letters and Papers, 3:1450 [c. 1818].

١٠) Duncan, *Civilizing Rituals.*

١١) Fisher, *Making and Effacing Art*, 18.

١٢) McClellan, *Inventing the Louvre*.

١٣) Bal, «Telling Objects.».

١٤) Duncan, *Civilizing Rituals*, 21-47.

١٥). ما يقوله أندرو ماكليلان عن اللوفر في سنوات العقد ١٧٩٠ صحيح أيضا بالنسبة للمتحف البريطاني في القرن التاسع عشر: "في أواخر سنوات العقد ١٧٩٠، كان التزام الفرنسيين بالحفظ قد امتد ليبرر الاستيلاء على فن تم مصادرته كغنيمة حرب في البلدان المهزومة. وادعت فرنسا، مصورة نفسها كأمة متفوقة سياسيا وثقافيا، أنها الوحيدة المؤهلة لحماية كنوز العالم لصالح الإنسانية". *Inventing the Louvre,7* . وللاطلاع بتوسع على أخلاقيات المتحف، انظر *Embedding Ethics*, eds. Meskell and Pels, and Karen J. Warren, "A Philosophical Perspective on the Ethics and Resolution of Cultural Properties Issues"

١٦) *Trigger, History of Archaeological Thought, 78.*

١٧) *Moser, Wondrous Curiosities, 43.*

١٨) Richardson, *Travels Along the Mediterranean and Parts Adjacent, 1:523.*

١٩) إذا حاولنا وضع قائمة جزئية لكتابة التاريخ البحثي والشعبي في هذا المسار، فمن الممكن أن تشمل: James Baikie, *A Century of Excavation in the Land of the Pharaohs;* Fred Gladstone Bratton, *A History of Egyptian Archaeology;* C. W. Ceram, *Gods, Graves and Scholars;* Warren Dawson, *Who Was Who in Egyptology;* Stanley Mayes, *The Great Belzoni;* Barbara Mertz, *Temples, Tombs and Hieroglyphs;* John A. Wilson, *Signs and Wonders Upon Pharaoh; and John David Wortham, The Genesis of British Egyptology.*

٢٠) للاطلاع على كتابات نقدية لهذا المصطلح وانتشاره في مؤسسات التنقيب الأثري، والجمع، والعرض في فجر الثورة الفرنسية، انظر Dario Gamboni, *The Destruction of Art; and Andrew McClellan, Inventing the Louvre.*

٢١) للاطلاع على صياغات حديثة لهذا الجدل، انظر Deborah Manley and Peta Rée, *Henry Salt;* Ronald Ridley, *Napoleon's Proconsul in Egypt;* Claudine Le *Tourneur d'Ion, Mariette Pacha; and Maya Jasanoff, Edge of Empire.*

٢٢) *Brian M. Fagan, The Rape of the Nile; and Peter France, The Rape of Egypt.*

٢٣) *Martin Bernal, Black Athena; and Cheikh Anta Diop, The African Origin of Civilization.*

٢٤) انظر *Cohn, «The Transformation of Objects into Artifacts, Antiquities and Art in Nineteenth-Century India,» in Colonialism and Its Forms of Knowledge, 76-105.*

٢٥) ولا يزال يتواصل الجدل حول الادعاءات الإيجابية لكتاب *Black Athena.* انظر *Mary Lefko-witz, Not Out of Africa; Black Athena Revisited, ed. M. Lefkowitz and G. Rogers; Jacques Berlinerblau, Heresy in the University; and Black Athena Writes Back ed. David Chioni Moore.*

٢٦) انظر *James Stevens Curl, Egyptomania; Rosalie David, The Experience of Ancient Egypt; and Jean-Marcel Humbert, Egyptomania.*

٢٧) ويمكن أن نجد مثالا حيا لذلك في مقال فيليب كوبرسكي: Philip Kuberski, «Dreaming of Egypt». وعند نقطة معينة، يقول كوبرسكي (بزعم أنه نوع من النقد) "إن الفضول الذي يتسم به الإمبريالي مصحوب بتطابق، ليس بينه وبين الشعوب المستعمرة الذين كان يُعتقد أنهم لا يهتمون بكنوزهم الأثرية، ولكن مع الموتى القدماء... إنه لمن المستحيل... أن نشعر بقيمة مصر القديمة دون أن نعترف بأنها دائما كانت صنيعة الرغبات الغربية". ومن ناحية، كوبرسكى على حق في ملاحظة الدور المركزي المتخيل الذي تلعبه مصر (كصورة) في الفلسفة والأدب الأوروبيين. لكن مقال كوبرسكي ليس مجرد مقال تحليلي. فهو يقوم على نحو تمثيلي "بإعادة كتابة" نفس المشكلة التي يدعي أنه يصفها بعبارات انتقادية. انظر Kuberski, *The Persistence of Memory,* 23-24.

٢٨) Donald Reid, *Whose Pharaohs?;* "Indigenous Egyptology"; and "Nationalizing the Pharaonic Past," in *Rethinking Nationalism in the Arab Middle East,* eds. J. Jankowski and I. Gershoni. وعلى نحو أكثر عمومية، تقع كتابات عالم المصريات الشهير زاهي حواس في هذا المسار. انظر، على سبيل المثال، مذكرات حواس *Secrets from the Sand.* وللاطلاع على أمثلة من رواية الكتب المدرسية لتاريخ قدماء المصريين، انظر: السيد عزمي، *إتحاف أبناء العصر*؛ إبراهيم مصطفى، *القول المفيد*؛ أحمد نجيب، *كتاب الأثر الجليل*؛ وعلى وجه الخصوص، جمال حمدان، شخصية مصر.

٢٩) وهناك مثال مدهش على وجه الخصوص يمكن أن نجده في الادعاء الحديث لعكاشة الدالي بأن المصريين في العصور الوسطى لم يكونوا قد فقدوا علاقتهم بالحضارة الفرعونية أبدا، وأن الباحثين المسلمين، في عملهم البحثي التراثي الذي لم ينقطع أبدا، كانوا أول علماء مصريات في العالم. انظر Okasha El-Daly, *Egyptology: The Missing Millennium*.

٣٠) على سبيل المثال، يصف حواس فلاحي مصر الحديثة بأسلوب أبوي يذكرنا بأدب الرحلات في العصر الكولونيالي. فهو يشكو من صعوبة فصل الفقراء عن المواقع الأثرية، ويكتب قائلا: "آلاف البيوت والمزارع المخالفة للقانون، مقامة على الأراضي الأثرية. إن قانون الفلاحين ضعيف للغاية ولا يفيد في إزالة وضع اليد. ومن يعيشون في تلك القرى يقومون بتهريب الآثار وبيعها للسوق السوداء؛ وكثيرون قبض عليهم يسرقون الآثار. وبالإضافة إلى سرقة الآثار، فإن القرى تمثل عموما مخاطر أكبر على المقابر بسبب التلوث الحمضي، وتلوث الماء، والنار والدخان من الطبيخ" (٢٤٧).

٣١) *Jacques Tagher, «Fouilleurs et antiquaires en Égypte au XIXe siècle."*

٣٢) *Antoine Khater, Le Régime juridique.*

٣٣) *See Neil Asher Silberman, Between Past and Present.*

٣٤) *Gershoni and Jankowski, eds., Egypt, Islam, and the Arabs, 164-190.*

٣٥) *See Jan Assmann, Moses the Egyptian.*

٣٦) *See Steven Shapin, Leviathan and the Air-Pump; Bruno Latour, The Pasteurization of France.*

٣٧) *Meskell, «Introduction: Archaeology Matters,» in Archaeology Under Fire, 1-12; "An Archaeology of Social Relations in an Egyptian Village"; "Deir el Medina in Hyperreality"; and below.*

٣٨) حول كيف يتدخل البحث الأثري في صناعة آثاره، انظر *Nadia Abu El-Haj, Facts on the Ground.*

٣٩) انظر Mitchell, «Heritage and Violence,» in *Rule of Experts*, 179-205.

٤٠) أعمال برونو لاتور *Bruno Latour* وثيقة الصلة بهذا الموضوع، انظر *Pandora's Hope; and, with Steve Woolgar, Laboratory Life.*

٤١) انظر *Meskell, «Sites of Violence,» in Embedding Ethics, 123-146; Timothy Mitchell, "Heritage and Violence"; and Kees van der Spek, "Dead Mountain Versus Living Community".*

٤٢) انظر *Ann Laura Stoler and Frederick Cooper, «Between Metropole and Colony: Rethinking a Research Agenda,» in Tensions of Empire; and Timothy Mitchell, Rule of Experts.*

٤٣) انظر *Nicholas Thomas, Entangled Objects.*

٤٤) المفهوم الخاص بأن الوساطة ربما تكون متفرقة بين الشبكات أو مشتركة بين البشر الفاعلين والأشياء المصنوعة ليس جديدا. انظر Michel Callon, *The Laws of the Market;* Gilles Deleuze and Félix Guattari, *The Anti-Oedipus;* and Donna *Haraway, Primate Visions.*

٤٥) انظر على وجه الخصوص أعمال Bruno Latour, Michel Serres, Michel Callon, and John Law. Bruno Latour, *The Politics of Nature; We Have Never Been Modern;* Michel Serres, *The Natural Contract.* Michel Callon, "Four Models for the Dynamics of Science"; with John Law, "Agency *and the Hybrid Collectif"; John Law, Organizing Modernity.*

٤٦) حول مفهوم *actant.* انظر *Latour, Reassembling the Social, 54-55.*

الفصل الأول

إضفاء القيمة الأثرية عل رأس ممنون

١) Taylor Combe, Report of January 9, 1819. British Museum: Central Archives: Officers Reports, 5:1168.

٢) Belzoni, Narrative of the Operations and Recent Discoveries, 50.

٣) يذكر المؤرخ المصري عبد الرحمن الجبرتي هذا الحدث، لكنه يضعه في تاريخ آخر. انظر الجبرتي، *تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار*، ٥٧٢.

٤) Belzoni, *Narrative of the Operations, 133,134-35.*

٥) British Museum, Trustees' Manuscripts, Original Letters, and Papers, 4:1394.

٦) British Museum, Department of Ancient Egypt and the Sudan, Salt and Sloane Collections, MS Catalogue of Egyptian Antiquities and Various

Bm Correspondence, "Letter from H. Salt to Lord Castlereagh, October 12,1817". انظر أيضا Henry Salt, *The Life and Correspondence of Henry Salt, Esq.*, 2:296.

٧) «Letter from Rear Admiral Charles Penrose, December 9, 1817,» British Museum Trustees' Manuscripts, Original Letters, and Papers, 4:1432.

٨) British Museum, Standing Committees, Antiquities Department, 2691; and British Museum, Trustees' Manuscripts, Original Letters, and Papers, 4:1431.

٩) «Letter of April 10,1818,» British Museum, Trustees' Manuscripts, Original Letters, and Papers, 4:1443.

١٠) «Letter of April 17, 1818,» British Museum, Trustees' Manuscripts, Original Letters, and Papers, 4:1447.

١١) «Observations Relating to Some of the Antiquities of Egypt, from the Papers of the Late Mr. Davison,» *Quarterly Review* 10 (1817), 391-424; "Belzoni's Discoveries in Egypt and Nubia," *Quarterly Review* 17 (1818), 230-62; "Light's Travels in Egypt," *Quarterly Review* 19 (1819), 178-204; "Notice of Memnon Head Delivery," *Quarterly Review* 18 (1818), 368; Edmé Jomard, "Notice sur les nouvelles découvertes faites en Égypte" [Extrait de *La Revue Encyclopédique* (Mai 1819)] (Paris: Imprimerie de Baudoin Frères, 1819).

١٢) نشر شيلي قصيدته "أوزيماندياس" تحت اسم مستعار هو جليراستس Glirastes، في *The Examiner*، ١١ يناير ١٨١٧. ونشرت قصيدة سميث في نفس المطبوعة في ١ فبراير ١٨١٨.

١٣) من بين آخرين من نفس الفترة، يذكر جورج جليدون هذا الفارق: "رغم أن الاستكشاف ممنوع على الأفراد، فلم يُرفض إصدار فرمانات من أجل الآثار لقناصل للدول الكبرى". Gliddon, *An Appeal to the Antiquaries of Europe,* 127.

١٤) ترجيعا لصدى تقارير الرحالة الذين مروا بالقرنة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، علق وكيل المقتنيات المحلي للقنصل الفرنسي دروفيتي في ذلك الوقت قائلا: "الرحالة الذي يزور طيبة (وخاصة القرنة) لكي يستكشف، ينبغي أن يتوقع أن يجد هناك صعوبات كثيرة من السكان. فهؤلاء الناس يعتقدون فيما يبدو أنهم ورثوا حق احتكار الآثار القديمة. وبالمثل، فهم دائما يبدو

عليهم بوضوح الشعور بالغيرة من هؤلاء الأوروبيين الذين يأتون لاستكشاف التربة بحثا عن الآثار. وأهل القرنة يعيشون في المقابر، وفي أقصى أعماق الغرف الداخلية حيث يخبئون مجموعاتهم من الآثار القديمة. وهذه المجموعات تظهر قطعة قطعة للوكلاء الأوروبيين الذين يأتون للشراء" (Rifaud, *Voyages en Égypte 1805-1827*, 221).

١٥) Henry Salt, Letter of June 28, 1816. British Museum, Department of Ancient Egypt and the Sudan, Salt and Sloane Collections, MS Catalogue of Egyptian Antiquities and Various BM Correspondence.

١٦) ادعى سولت أنه استمد إلهامه في الأساس من رواية هاميلتون عن القطعة الأثرية في كتابه *Aegyptiaca*. انظر رسالته في أكتوبر ١٨١٧ إلى اللورد كاسلريغ. Lord Castlereagh. British Museum, Department of Ancient Egypt and the Sudan, Salt and Sloane Collections, MS Catalogue of Egyptian Antiquities and Various BM Correspondence.

١٧) حول حياة سولت، انظر Bryn Davies, «Henry Salt»; Rashad Rushdy, «English Travellers in Egypt During the Reign of Mohamed Ali»; and Deborah Manley and Peta Rée, *Henry Salt*.

١٨) *Diodorus of Sicily, 169*.

١٩) *Strabo, The Geography, 123*.

٢٠) Pococke, *A Description of the East,* 101-07. On Pococke, see Anita Damiani, "Richard Pococke".

٢١) Norden, *Travels in Egypt and Nubia*, 61-84.

٢٢) Bruce, *Travels to Discover the Source of the Nile,* 1:120-38.

٢٣) Denon, *Travels in Upper and Lower Egypt,* 2:224.

٢٤) *Description de l'Égypte, Antiquités vol.* 2, planche 25.

٢٥) Hamilton, *Remarks on Several Parts of Turkey: Part 1, Aegyptiaca, 177.* كان دور هاميلتون في مقتنيات المتحف البريطاني أثناء تلك الفترة مركزيا. في ١٨٠١، بينما كان هاميلتون يمارس دوره كضابط بريطاني يشرف على إجلاء الفرنسيين من مصر، استولى على حجر رشيد، الذي كان علماء نابليون يخبئونه، وتأكد من نقله آمنا إلى المتحف البريطاني. وفيما بعد، عمل كسكرتير للورد إلجين Lord Elgin، وأشرف على نقل إفريز أكروبوليس – رخاميات إلجين – إلى لندن.

٢٦) John Lewis Burckhardt, *Travels in Nubia.*

٢٧) Capt. Henry Light, *Travels in Egypt.*

٢٨) Manley and Rée, *Henry Salt*, 87.

٢٩) Mayes, *The Great Belzoni*, 115.

٣٠) كانت سنوات العقد ١٨١٠ مليئة بالبحث المكثف في طبيعة اللغة الهيروغليفية. انظر Erik Iversen, *The Myth of Egypt*, 123-44؛ وانظر مناقشة لشامبليون في الفصل الثاني. وللاطلاع على مثال حي للتخمينات بشأن الكتابات الهيروغليفية التي طبقت على رأس ممنون، انظر J. F. Lake Williams, *Letter I. of a series, on a fragment of the Plmyooymyyz [sic].*

٣١) As quoted in Mayes, *The Great Belzoni,* 114.

٣٢) Ronald T. Ridley, *Napoleon's Proconsul in Egypt.*

٣٣) Salt, *The Life and Correspondence of Henry Salt, Esq.*, 1:485, 472.

٣٤) حول حياة بلزوني انظر: Maurice Willson Disher, *Pharaoh's Fool;* and Mayes, *The Great Belzoni.*

٣٥) انظر Mayes, *The Great Belzoni,* 17-45; and Richard Altick, *The Shows of London.*

٣٦) والعقد مقتبس بالكامل في Belzoni, *Narrative of the Operations,* 26-27. انظر أيضا British Museum, Department of Ancient Egypt and the Sudan, Salt and Sloane Collections, MS Catalogue of Egyptian Antiquities and Various bm Correspondence, "Instruction, Boulak June 28,1816".

٣٧) هناك نسخة من الفرمان العثماني تعترف بحقوق سولت وامتيازاته كقنصل في مصر محفوظة في أرشيف المتحف البريطاني. والغريب أنه رغم أن الوثيقة تصف مجال سلطة سولت (بما يشمل سلطته الفريدة على جالية التجار البريطانيين في مصر، واستثناءه من الضرائب)، فإنها لا تقول شيئا عن جمع الآثار. وبهذا المعنى، لا شيء في الوثيقة يتحدث عن شرعية القطع الأثرية التي جمعها لنفسه أو للمتحف. انظر British Museum Department of Ancient Egypt and the Sudan, Firman of Salt (ea 74092).

٣٨) داثناسي D'Athanasi، والمعروف أيضا باسم يني Yanni، انتقل فيما بعد إلى الأقصر كوكيل دائم لسولت. وفي نهاية حياته العملية، نشرَ قصته عن الترحال والاقتناء في الصعيد: *A Brief Account of the Researches and Discoveries in Upper Egypt.*

٣٩) Belzoni, *Narrative of the Operations*, 30.

٤٠) يبدو أيضا أن الأطباء الأوروبيين الذين كانوا يعملون ضمن الموظفين العثمانيين قد لعبوا دورا في تجارة الآثار. وقد وصف الكونت فوربين ساخرا طبيب البك في أسيوط بالتعبيرات التالية: "ولاحقا، رأيت إيطاليين زعموا أنهم أطباء في الصعيد. فهم يدفنون الأغوات ويستخرجون التماثيل من الأرض، وماهرون جدا في التبادلات التجارية". Louis Nicolas de Forbin, *Voyage dans le Levant,* 327-28.

٤١) Belzoni, *Narrative of the Operations*, 30.

٤٢) Ibid., 37.

٤٣) انظر Jean-Marie Carré, *Voyageurs et ecrivains français en Égypte;* and Elliott Colla, "Hooked on Pharaonics".

٤٤) المؤلفات كثيرة حول هذا الموضوع. انظر M. H. Abrams, «From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art»; Rudolph Arnheim, «A Review of Proportion»; Erwin Panofsky, «The History of the Theory of Human Proportions»; John Summerson, *The Classical Language of Architecture;* Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of* Humanism.

٤٥) حول هذه المجادلات، انظر Curl, *Egyptomania*; and Humbert, *Egyptomania*.

٤٦) Michael Podro, *The Manifold in Perception*.

٤٧) Elizabeth A. Bohls, *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics*.

٤٨) Belzoni, *Narrative of the Operations*, 37-38.

٤٩) Alois Riegl, "The Modern Cult of Monuments".

٥٠) Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque;* Ann Bermingham, *Landscape and Ideology*.

٥١) Johannes Fabian, *Time and the Other*. انظر الفصل الثاني فيما يلي للاطلاع على مناقشة تراث الأدب العربي حول "الأطلال"، بما يشمل الآثار المصرية القديمة.

٥٢) Belzoni, Narrative of the Operations, 40-41.

٥٣) Ibid., 43-44.

٥٤) Ibid., 50-51.

٥٥) غامر بلزوني بالذهاب إلى النوبة أكثر من مرة. وقد وثقت هذه الرحلات على أيدي آخرين أيضا: انظر Charles Leonard Irby and James Mangles, *Travels in Egypt and Nubia;* Robert Richardson, *Travels Along the Mediterranean and Parts Adjacent*؛ والرواية الممتعة لترجمان بلزوني في النوبة، Giovanni Finati *Narrative of the Life and Adventures of Giovanni Finati.*

٥٦) وسوف تمر فترة بعد ذلك، قبل أن يبدأ الإخراج المنظم للفلاحين بمساندة الدولة من فضاءات المعابد في جنوب مصر، رغم أن الفرمانات التي تسمح بمثل هذا الطرد كانت موجودة منذ سنوات العقد ١٨٦٠. ويصف جون جاردنر ويلكنسون طرد محمد علي لفلاحي إسنا عام ١٨٤٢، انظر: Wilkinson, *Modern Egypt and Thebes,* 2:267. وللاطلاع على أحداث مماثلة لطرد الفلاحين تحت حكم إسماعيل باشا في سنوات العقدين ١٨٦٠ و ١٨٧٠، انظر Auguste Mariette, *Voyage dan la Haute-Égypte*(1878).

٥٧) Belzoni, *Narrative of the Operations,* 56-57.

٥٨) Ibid., 82.

٥٩) Ibid., 119.

٦٠) Ibid., 93.

٦١) Ibid., 93.

٦٢) Ibid., 94-95.

٦٣) Ibid., 99.

٦٤) Ibid., 131.

٦٥) Ibid.

٦٦) Ibid., 131-32.

٦٧) Taylor Combe, Report of January 9,1819. British Museum, Central Archives, Officers' Reports, 5:1168.

٦٨) Combe, Report of February 13,1819. British Museum, Central Archives, Officers' Reports, 5:1180.

٦٩) Ibid.

٧٠) See «Letter of Objects Presented to the Trustees of 1819,» British Museum, Central Archives, Ellis Scrapbook, 94.

٧١) Joseph Banks to Henry Salt, February 14,1819, in Salt, The Life and *Correspondence of Henry Salt, Esq.*, 2:303.

٧٢) وبالمقارنة، احتفل مديرو متحف اللوفر بالآثار المصرية من كل قلوبهم في ذلك الوقت. وربما يكون تخلي الفرنسيين عن المواقف المتحفظة تجاه الفن المصري مرتبطا بمواقف مقاومة للجمود. فبينما كان فن الإغريق والرومان محتفلا به لدى الكنيسة الكاثوليكية، كانت مصر خارج أي صلة من هذا النوع. وحتى قبل الثورة، كانت مصر (بين الماسونيين والروزاكروسيانيين على سبيل المثال) رمزا لمصدر تنويري غير مسيحي وسابق على المسيحية. وسرعان ما أصبح ذلك مؤسسيا في السنوات المبكرة من الثورة الفرنسية. انظر Curl, *Egyptomania, the Egyptian Revival; and Humbert, Egyptomania.*

٧٣) Salt, *The Life and Correspondence of Henry Salt, Esq.*, 2:304.

٧٤) Belzoni, *Narrative of the Operations*, 104.

٧٥) عندما حمل بلزوني معرضه التجاري لمقبرة سيتي الأول (والذي كان في الواقع معرضا ترفيهيا يقدم صورة مشابهة)، أدى ذلك إلى زيادة هذا التشوش/التوتر حول نشاط بلزوني في الاقتناء. انظر Susan M. Pearce, «Giovanni Battista Belzoni's Exhibition of the Reconstruction of Pharaoh Seti I in 1821.» See also Moser, *Wondrous Curiosities*, 96-123.

٧٦) William Hamilton to Henry Salt, February 16,1819, in Salt, *The Life and Correspondence of Henry Salt, Esq.*, 2:305.

٧٧) Jenkins, *Archaeologists and Aesthetes*, 18.

٧٨) أعيد تقسيم قسم الآثار في ١٨٦٠، إلى آثار شرقية، وآثار إغريقية ورومانية، وعملات وميداليات؛ وبعد ذلك سرعان ما أعيد تقسيمه مرة أخرى. ولم يُنشأ قسم الآثار المصرية حتى ١٩٥٥. انظر Miller, That Noble Cabinet, 364-68.

٧٩) كان هذا الإبداع جزءا من تغير أوسع من المتحف (الروسي) القديم *Kunstkammer*، إلى التنظيم القائم على البحث الشامل والذي كان ضروريا للتصميم التعليمي الخاص بالمتاحف القومية للقرن التاسع عشر. انظر Carol Duncan, *Civilizing Rituals,* and Tony Bennett, The Birth of the Museum.

٨٠) Long, *The British Museum*, 2:1.

٨١) Winckelmann, as quoted in Jenkins, *Archaeologists and Aesthetes*, 59.

٨٢) جاء التعبير عن مثل هذه الأفكار بوضوح في: Hegel's *Introductory Lectures on Aesthetics*.

٨٣) انظر مناقشة جينكنز حول وينكلمان Winckelmann، وكايلوس Caylus، ووستماكوت Westmacott. في: Jenkins, Archaeologists and Aesthetes, 56-61:

٨٤) Long, *The British Museum*, 1:4-5.

٨٥) Miller, *That Noble Cabinet*, 114-16.

٨٦) Joseph Planta, «Report on Contents of the Basement Story and the First Two Rooms of the Upper Story, February 18, 1808,» British Museum, Trustees' Manuscripts, Original Letters, and Papers, 2:888.

٨٧) «A Report Concerning the More Valuable Parts of the Collections Deposited in the Basement Story of the British Museum,» February 27, 1809, British Museum, Trustees' Manuscripts, Original Letters, and Papers, 2:907.

٨٨) Taylor Combe, «Report of June 8, 1811,» British Museum, Central Archives, Officers' Reports, vols. 1, 2.

٨٩) Combe, «Report of February 8, 1812,» British Museum, Central Archives, Officers' Reports, vols. 1, 2.

٩٠) «Extracted by William Hamilton of the Foreign Office for the British Museum,» March 23, 1817, British Museum, Trustees' Manuscripts, Original Letters, and Papers, 4:1394.

٩١) كلمة artifact تعني "أي شيء فني أو صناعي صنعه الإنسان؛ أثر فني"، مع معنى خاص بعلم الآثار القديمة لكونه "طبق على المنتجات الفجة للصناعات الخشنة أو غير المتقنة للصناعات البدائية = = تمييزاً لها عن الآثار الطبيعية". ووفقا لمعجم أكسفورد الإنجليزي *Oxford English Dictionary*، ظهر أول استخدام لهذا المصطلح عام ١٨٢١ بعد مقال لصمويل كولريدج Samuel T. Coleridge. ومن الممكن المجادلة بأن الاسم "artifact" المأخوذ من الكلمتين اللاتينيتين "ars"، (بمعنى فن، أو art)، و "facere" (أن يصنع)، مشتقة من الصفة

"artificial"، بمعنى "من صنع الإنسان". وتحول ما كان في السابق مفهوما كصفة للأشياء (artificiality) أصبح الآن شيئا في حد ذاته. [في الواقع لا توجد كلمة عربية مماثلة لكلمة artifact، والترجمة الحرفية وفقا لهذا الشرح ستكون "أثر فني قديم من صنع الإنسان"، وفي الكثير من القواميس والمعاجم التي لجأت إليها لم أجد إلا ما يلي: شيء من صنع الإنسان أو من نتاج براعته، أثر فني (المورد)، شيء مصنوع بيد الإنسان (النفيس)، شيء اصطناعي أي من صنع الإنسان (الكامل الكبير-فرنسي)، عمل يحتاج إلى مهارة وفن وصناعة وخدعة (إلياس)... إلخ. ولكن اصطلح على استبدال ذلك بالاستخدام المبسط لكلمة "آثار"، أو "أثر فني/ آثار فنية" – المترجمة].

٩٢) *Synopsis of the Contents of the British Museum (1821),* 105-06.

٩٣) وتقول: "[فقرة] رقم ١١. الرأس والنصف العلوي لجسم تمثال هائل، أحضر من أطلال معبد ممنون، وهو بناء خصص لممنون في طيبة. هذا الجزء يتكون من قطعة واحدة من الجرانيت ذي اللونين، والوجه الذي حُفظ جيدا، منفذ بطريقة تدعو إلى الإعجاب بشدة. قدمه السيد هنري سولت، والمرحوم لويس بيركهارت *(Synopsis of the Contents of the British Museum, 107).*

٩٤) مقتطفات مترجمة من مقال نويدن Noeden, «über das sogenannte Memnons-Bild im Brittischen Museum in London» (1822), appear in Long, *The British Museum (1832), 1:247-54.*

٩٥) *Long, The British Museum (1832), 1:5.*

٩٦) Ibid., 2:9-11.

٩٧) انظر *The Penny Magazine* (May 26, 1832). British Museum, Department of Prints and Drawings, Folder "Views of the British Museum and Plans of the Museum," Wrapper 9, "Egyptian Galleries and Antiquities".

٩٨) Bonomi and Arundale, *Gallery of Antiquities*, 1.

٩٩) Ibid.

١٠٠) Vaux, *Handbook to the Antiquities in the British Museum,* 289. هذا هو أول دليل متحفي حتى اليوم يقدم جدولا مكثفا للتاريخ المصري يمكن توصيف القطع الأثرية وفقا له، ٣٣٥-٤٤.

١٠١) Westmacott, as quoted in Jenkins, *Archaeologists and Aesthetes*, 113.

١٠٢) Quoted ibid., 42.

١٠٣) See Miller, *That Noble Cabinet*, 102-08; Jenkins, *Archaeologists and Aesthetes*, 18-32.

١٠٤) Miller, *That Noble Cabinet*, 106.

١٠٥) 56 George, Sect. 99: «Act to Vest the Elgin Collection of Ancient Marbles and Sculpture in the Trustees of the British Museum for the Use of the Public» (July 1, 1816), British Museum, Trustees' Manuscripts, Original Letters, and Papers, 4:1310.

١٠٦) Miller, That Noble Cabinet, 44.

١٠٧) Ibid., 43.

١٠٨) تحقق استبعاد جمهور أوسع من خلال عدد من السياسات منذ الأيام الأولى للمتحف. فأولا، لم يكن المتحف يفتح أبوابه إلا أثناء أيام الأسبوع، وأثناء ساعات العمل. وكان يغلق في أيام الآحاد وكذا في العطلات والأعياد الرسمية والدينية. وثانيا، كانت عملية وضع تذاكر تعطي حرية تصرف واسعة للموظفين الرسميين الذين يريدون تسهيل زيارات بعض الرعاة وجعلها صعبة أمام آخرين. وثالثا، القواعد التي وضعت فيما بعد والتي تختص بـ "المظهر والسلوك... الراقي والمنظم" كانت تمنع بالفعل أولئك الذين لا يعترف بأنهم ضمن "المجتمع المهذب". وللاطلاع على القواعد المبكرة، انظر «Directions to Such as Apply for Tickets to See the British Museum» [January 14, 1803], British Museum, Central Archives, Trustees' Manuscripts' Original Letters and Papers, 2:760. وجرى التأكيد على مثل تلك القواعد مرات عديدة خلال سنوات العقد ١٨١٠، ولم يحدث فيها تغيير ذو شأن إلا بعد مرور سنوات العقد ١٨٢٠.

١٠٩) Miller, *That Noble Cabinet*, 136. See British Museum, Central Archives, British Museum Cuttings and Extracts, to c. 1862 (Ellis Scrapbook), 276.

١١٠) British Museum, Central Archives, British Museum Cuttings and Extracts, to c. 1862 (Ellis Scrapbook), 288.

١١١) «House of Commons, Committee of Supply: Address by Mr. Croker,» as reported in *The Times* (June 21, 1823). British Museum, Central Archives, British Museum Cuttings and Extracts, to c. 1862 (Ellis Scrapbook), 106.

١١٢) حول عملية التقديس المضمنة في الأثر الفني، انظر. Dean MacCannell, The Tourist

١١٣) حول الالتباسات الخاصة بالقيمة السوقية وغير السوقية للأشياء، انظر Igor Kopytoff, «The Cultural Biography of Things».

١١٤) انظر مناقشة لاتور Latour للواقع والقيمة، أو "الحقيقة/المعبود" في Pandora's Hope, 272-76.

١١٥) انظر Nicholas Thomas, Entangled Objects.

١١٦) انظر Lynn Meskell, «Object Orientations».

١١٧) انظر Lynn Meskell and Peter Pals, «Embedding Ethics».

١١٨) Thompson, Sir Gardner Wilkinson and His Circle, 25-27.

١١٩) انظر: Timothy Mitchell, Rule of Experts.

١٢٠) انظر، على سبيل المثال Edward de Montulé, *Travels in Egypt;* Wolfradine Von Minutoli, *Recollections of Egypt;* Richard Robert Madden, *Travels* in Turkey, Egypt, Nubia and Palestine.

١٢١) ولا يستثنى من ذلك الشكاوى المتواضعة المتقطعة للموظفين الرسميين المصريين. ولنأخذ مثالا على ذلك زاهي حواس. رغم أنه من كبار الموظفين الحكوميين، يتحدث حواس بتوق شديد عن رغبته في أن يعيد إلى الوطن رأس نفرتيتي (في برلين) وحجر رشيد (في لندن)، ودائرة بروج دندرة (في باريس). ولكنه يعترف أن ذلك مجرد تفكير خيالي. انظر Hawass, Secrets from the Sand, 251.

١٢٢) Dalia N. Osman, «Occupiers' Title to Cultural Property».

١٢٣) التقارير القنصلية من أوائل سنوات ١٨٠٠ تعطي بعض الإحساس بمدى حجم حركة النقل هذه. وفيما يتعلق بالقيمة، كانت الآثار تعتبر باستمرار ضمن الصادرات المترفة الرائدة التي يتتبعها القنصل الفرنسي في الإسكندرية. وفي عام ١٨١٢، كانت قيمة صادرات المومياوات (لاستخدامها في المستحضرات الصيدلانية) تعادل كمية العدس المصدرة. ومن بين الصادرات المترفة المسجلة في نفس العام، كانت قيمة المومياء تعادل قيمة بضائع مثل الصمغ العربي والبن. ونفس الأمر صحيح بالنسبة لعام ١٨٢٤: فقد زاد حجم الآثار وقيمتها، والأخيرة تقدمت كثيرا على كثير من المنتجات الزراعية الخام والمصنعة مثل النطرون، والعدس، رغم أنها كانت أقل كثيرا من القطن والغلال. انظر، على سبيل المثال، Ministére des Affaires Étrangères (Quai d'Orsay), Correspondance Consulaire et

Commerciale, Alexandrie, 18:431 (1805-12); and Ministére des Affaires Étrangères (Quai d'Orsay), Correspondance Consulaire et Commerciale, Alexandrie, 22:10 (1825-27).

١٢٤) أشكر فريد كوبر Fred Cooper لملاحظاته القيمة، انظر كتابه: *Colonialism in* Question, 158.

أوزيمانديس

١) Bequette, «Shelley and Smith,» 29-31.

٢) هذه النقطة تصل إليها آن جانوفيتز، Anne Janowitz في «Shelley's Monument to Ozymandias».

٣) انظر. James Brown, «Ozymandias.».

٤) انظر، على سبيل المثال، H. M. Richmond, «Ozymandias and the Travelers.».

٥) هذا المفهوم، المستمد من أعمال A. J. Greimas حول الأدب، تم التوسع فيه في "نظرية شبكة الممثل" لتُطبق ليس فقط على العلاقات الرمزية بين عناصر نص ما، ولكن أيضا على تلك العناصر الخاصة بالمنظمات الاجتماعية والميادين الطبيعية. انظر: Robert Scholes, *Structuralism in Literature,* 103-07; and Latour, *Reassembling* the Social, 54-55.

٦) Law, «On the Subject of the Object,» 2.

الفصل الثانى

صراعات حول الآثار المصرية: الفرعون في الإسلام وظهور علم المصريات

١) الجبرتي، *تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار*، ٥٧١. والترجمة، ببعض التعديلات من كتاب: *Abd al-Rahman al-Jabarti's History of Egypt,* trans, and eds. T. Philipp and M. Perlman, 398-99

[وقد رجعت في الترجمة إلى النصوص الأصلية من الجبرتي – المترجمة].

٢) انظر Bosworth, «Al-Jabarti and the Frankish Archaeologists,» 233.

٣) الجبرتي، *تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار*، 572؛ *al-Jabarti's History of Egypt, 399*. ويشير بوزورث إلى احتمال أن يكون المؤرخ يخلط بين حدثين: وصول رأس ممنون، الذي لكونه شديد الثقل كان من الصعب إنزاله من المركب، رآه الزوار في مرفأ بولاق في أواخر عام ١٨١٦؛ وما أسفر عنه تنقيب آخر عقب ذلك قام به كافيجليا Caviglia وبلزوني في الجيزة، والذي كان معروضا في مقر سولت في أواخر ١٨١٧.

٤) انظر Hawting, *The Idea of Idolatry and the Emergence of Islam,* 55-66. ومن هذه الناحية، من الغريب أن نلاحظ أنه بالإضافة إلى تعبير "صنم"، الذي يحمل مضامين قوية حول العبادة الوثنية، أحيانا كان المؤلفون المسلمون يستخدمون أيضا التعبير الحيادي "تمثال"، عند الحديث عن الآثار الموجودة في مصر. وفي فقرة شديدة الحيوية، يروي الجغرافي القديم ابن خرداذبه الوقوع على سرداب سري أثناء حكم ابن طولون. ويصف المؤلف العثور على ٣٦٠ تمثالا مصريا قديما في قبو ذي جدران جصية مصور عليها بتقنية الفرسكو أشياء عديدة، من بينها صور للأنبياء: موسى، وعيسى، ومحمد! انظر ابن خرداذبه، المسالك والممالك، ١٥٩-١٦٠.

٥) انظر Okasha El-Daly, Egyptology: The Missing Millennium.

٦) كل الترجمات هنا [أي الترجمة إلى الإنجليزية في الأصل-المترجمة]، مع تعديلات متفرقة، من ترجمة أحمد علي في: *al-Qur'an: A Contemporary Translation.* trans. Ahmed Ali. والقصة رويت بالتفصيل في أماكن متعددة في القرآن، خاصة سورة الأعراف، الآيات ١٠٣-١٥٧؛ سورة يونس، الآيات ٧٥-٩٢؛ سورة طه، الآيات ٩-١٣٥؛ سورة القصص، الآيات ١-٥٠؛ سورة غافر، الآيات ٢٣-٣٧. انظر أيضا *Encyclopedia of Islam.* s.v. "Musa.".

٧) انظر Mahmoud Ayoub, *The Qur'an and Its Interpreters*;Mustansir Mir, "The Qur'an as Literature"; *Literary Structures of Religious Meaning in the Qur'an,* ed. Issa Boullata; and Michael Sells, *Approaching the Qur'an*. وهناك أكثر من فرعون أشير إليهم في القرآن والحديث: فهناك فرعون الذي واجهه موسى (والذي يأتي في سفر الخروج في الإصحاحات من ١-١٤)، بينما ذكر فراعنة آخرون في فترات قبل موسى وبعده، وعلى صلة بمن يسمون "العمالقة". انظر A. J. Wen-sinck and G. Vajda, «Fir'awn.».

٨) بالترتيب كما يلي: سورة المؤمنون: آية ٤٦، العنكبوت: ٣٩؛ سورة يونس: ٨٣؛ الدخان: ٣١؛ القصص: ٤؛ طه: ٢٤، ٤٣؛ يونس: ٨٣؛ الدخان: ٣١. وللاطلاع على تحليل دلالي لهذه التعبيرات، انظر Toshihiko Izutsu, *Ethico-Religious Concepts in the Qur'an*؛ انظر أيضا محمد عبد الرحمن السيد عوض، *الفرعونية كما صورها القرآن الكريم.* ويرى الصوفيون الفرعون بتعبيرات أكثر مجازية. والمواجهة بين موسى والفرعون في هذه القراءة تمثل صراعا، داخل الروح الإنسانية، بين مستويين أعلى وأدنى من الروح. ومن ناحيته، يؤكد الفيلسوف الصوفي ابن عربي (١١٦٥-١٢٤٠م) أن الفرعون فهم حقيقة كلمات موسى، وأنه كان يتلقى الوحي الإلهي. انظر Denis Gril, «Le Personnage Coranique de Pharaon d'après Interprétation d'ibn 'Arabi». وبالمثل، هناك جدل تأويلي حول الآيات ٩٠-٩٢ في سورة يونس، والتي فيها يشهد فرعون عند لحظة الغرق في البحر الأحمر، على حقيقة أنه لا إله إلا إله موسى. انظر Paret, «Le Corps de Pharaon,» 235-37؛ وانظر أيضا Ayoub, The Qur'an and its Interpreters, 95-96.

٩) القرآن، سورة القصص، آية ٣٨.

١٠) هذه النقطة يبينها بقوة سيد قطب في تفسيره لسورة الأعراف. انظر سيد قطب، *في ظلال القرآن*، مجلد ٦ (القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٦).

١١) كما يقول طريف خالدي Tarif Khalidi: "أبرز أعداء الأنبياء هم الملوك، الذين يمثلون الكبرياء الإنساني في قمته. وعلى رأسهم الفرعون، وهو شخصية فرعونية رئيسية. صراعه ضد موسى يصور تاريخ العلاقة بين الأنبياء والملوك برمتها، وهو موضوع ذو أهمية متكررة في الفكر والكتابات التاريخية الإسلامية. فالفرعون هو الطاغية والمجدف الأكبر أمام "دلالات الإلوهية"، يحارب الحقيقة الإلهية بالسحر، ويزرع الشقاق بين الناس... الفرعون هو المضاد للنبوة" (*Arabic Historical Thought in the Classical Period,* 10-11). انظر أيضا Haarman, «Regional Sentiment in Medieval Islamic Egypt,» 56.

١٢) سورة الحاقة: الآيات ٢-٦، ٩-١٠، ١٢.

١٣) انظر: Encyclopedia of Islam, s.v. "Fir'awn.".

١٤) كما يشير خالدي، تدخل الإسلام في الثقافة العربية بتقديم فهم للتاريخ كأحداث ذات "أهمية أخلاقية"، وليس مجرد تتابع لا تفسير له للأحداث. فالناس ليسوا فقط قادرين على "قراءة" التاريخ من أجل ما يحتويه من "آيات وعبر"، ولكن من واجبهم الأخلاقي أن يفعلوا ذلك. Khalidi, Arabic Historical Thought in the Classical Period, 9.

١٥) سورة القصص، الآيات ٥١-٥٣. والتذكير، بأي معيار، هو أحد الموضوعات الرئيسية للرسالة القرآنية. وكما يقول الزركشي: "وأم علوم القرآن ثلاثة أقسام توحيد وتذكير وأحكام، فالتوحيد تدخل فيه معرفة المخلوقات ومعرفة الخالق بأسمائه وصفاته وأفعاله. والتذكير ومنه الوعد والوعيد والجنة والنار وتصفية الظاهر والباطن، والأحكام ومنها التكاليف كلها وتبيين المنافع والمضار والأمر والنهي والندب" (البرهان في علوم القرآن، ج١، ص١٧). (المؤلف ترجم الندب إلى Lamentable acts، والتي تعني "أفعالا جديرة بالرثاء"؛ - المترجمة)

١٦) جاء التعبير عن هذه العقيدة مرات متعددة في القرآن، كما في سورة النساء، آية ١٣٧: " إِنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ثُمَّ كَفَرُوا۟ ثُمَّ ءَامَنُوا۟ ثُمَّ كَفَرُوا۟ ثُمَّ ٱزْدَادُوا۟ كُفْرًا لَّمْ يَكُنِ ٱللَّهُ لِيَغْفِرَ لَهُمْ وَلَا لِيَهْدِيَهُمْ سَبِيلًا ".

١٧) انظر A. A. Vasiliev, «The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II»; Marshall G. S. Hodgson, «Islam and Image»; Oleg Grabar, «Islam and Iconoclasm». وكثير من هذه الأبحاث ذكرت أن السياسات الرسمية التي تشجع تحطيم التماثيل كانت هي الاستثناء، وليست القاعدة، بين الحكومات الإسلامية. وتؤكد الأبحاث في الفترة الأخيرة على أنه، حتى لو كان هناك أحكام رسمية لتحطيم التماثيل، فإن ذلك لا يعني أبدا نهاية للإبداع الفني في العالم الإسلامي. انظر Finbarr Barry Flood, «Between Cult and Culture». وأخيرا، كانت القوانين الإسلامية المضادة للفن قبل الإسلامي في مصر موجهة في غالبيتها ضد المؤسسات والرموز القبطية، وليس الفرعونية. انظر G. R. D. King, «Islam, Iconoclasm, and the Declaration of Doctrine.

١٨) قارن هذا بالمواقف اليهودية والمسيحية نحو الصور والآثار الوثنية. انظر Moshe Halbertal, «Coexisting with the Enemy,» and Guy Stroumsa, «Tertullian on Idolatry and the Limits of Tolerance».

١٩) حول "أدب الفضائل" عن مصر، انظر Michael Cook, «Pharaonic History in Medieval Egypt»; and Haarman «Regional Sentiment,» 55-56.

٢٠) كما في تاريخ ابن علي المقريزي عن مصر، *كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار*، والبغدادي، *كتاب الإفادة والاعتبار*، والكتاب الذي قدمه ابن خلدون بقصد كتابة تاريخ العالم، *كتاب العبر*، والذي كانت «المقدمة» تعتبر مقدمة له.

٢١) والأعمال الأخرى في هذا السبيل تشمل أجزاء من: عبد الرحمن بن عبد الله عبد الحكم (توفي ٨٧١ م.)، *فتوح مصر*؛ أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي (توفي ٩٥٦ م.)، *مروج الذهب*؛ وأحمد بن علي عبد القادر المقريزي (توفي ١٤٤٢ م.)، *كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار*. انظر أيضا الببليوجرافيا المفصلة في كتاب الدالي.

٢٢) الإدريسي، *كتاب أنوار*، ١.

٢٣) سورة الأنعام: ١١.

٢٤) الإدريسي، *كتاب أنوار*، ١٤-١٥.

٢٥) هذه النقطة يصل إليها هارمان في: Haarman, "In Quest of the Spectacular," 58.

٢٦) شرح المعلقات العشر، ٧٤-٥، والترجمة لي [وقد رجعت في ترجمة الكتاب إلى أصول جميع الاقتباسات المأخوذة من أصل عربي - المترجمة].

٢٧) انظر: Jaroslav Stetkevych, *The Zephyrs of Najd*;Mohammed A. Bamyeh, The Social Origins of Islam, 7-11.

٢٨) Walter Ong, Orality and Literacy.

٢٩) انظر James Monroe, «Oral Composition in Pre-Islamic Poetry».

٣٠) كما جاء مقتبسا في السيوطي، "ذكر ما قيل في الهرمين اللذين في الجيزة من الأشعار"، *حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة*، ج١، ٣٨، انظر أيضا، الإدريسي، كتاب أنوار، ١٨.

٣١) هذه النقطة عبر عنها ميتشيل سيلز Michael Sells قائلا: "في قصائد العصر الجاهلي تبدأ القصيدة ببكاء الأطلال. فالشاعر يعلن عن فقدان الأحبة، وأمطار الربيع، والمروج المزهرة لماض مثالي. إلا أنه أيضا يتذكر ما فقد – يستدعيه ويتذكره، ويتمنى عودته في ذات الوقت". Desert Tracings, 3.

٣٢) الإدريسي، *كتاب أنوار*، ٨. والسورة القرآنية هي الدخان، آية ٢٥. وهناك استخدامات أخرى لكلمة «أثر». فبالإضافة إلى إشارتها إلى آثار العصور القديمة، تستخدم أيضا للإشارة إلى آثار العصر الإسلامي وأدلة الألوهية، كما في الآية ٥٠ من سورة الروم والتي تقول « فَٱنظُرْ إِلَىٰٓ ءَاثَٰرِ رَحْمَتِ ٱللَّهِ كَيْفَ يُحْىِ ٱلْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَآ ...». كما تستخدم مرادفاً للإشارة إلى الأحاديث و«الآثار» النبوية والصحابية.

٣٣) انظر Encyclopedia of Islam, s.v. "Adja'ib" ("عجائب"). وتذكر سيرينكس فون هيس Syrinx von Hees أنه لا يوجد نوع واحد من الكتابة يسمى "أدب العجائب"، ولكن الكتابة عن الأشياء الغريبة والعجيبة تظهر عبر نطاق واسع من النصوص – من الرسائل الجغرافية والكتابات المعروفة بـ "المسالك والممالك"، إلى كتابات الرحالة وحتى الكتابات القصصية. انظر von Hees, «The Astonishing». وهي تتصل خاصة بالكتابات الكونية وأعمال القزويني. انظر Tawfiq Fahd, «Le Merveilleux dans la faune, la flore et les minéraux». وللاطلاع على تناول حديث ومثير للمضامين الفلسفية والأدبية والدينية لفكرة الأعجوبة في الأدب العربي والفارسي، انظر Zadeh, «Translation, Language, and Identity».

٣٤) وكما جاء في أحد المعاجم: بين المعاني المختلفة "تعجَّبْتَ" والمراد إنكار السبب. تَعْجَب: تستعجِب. عُجابٌ: شيء عُجَاب: يدعو إلى العجب الشديد، هي حالة يواجه فيها الإنسان بجهله سبب شيء.. وهذا الشيء هو عجيب، وعجيبة وأعجوبة" (معجم *ألفاظ القرآن الكريم*، إبراهيم مدكور، دار الشروق، ٤١٠). وبالمثل، هناك أيضا علاقة عميقة بين «الأعجوبة» و«الآية» القرآنية. يقول الزركشي معرفا علاقتهما في عمله الكلاسيكي: «الآية، العجب.... فكأن كل آية عجب في نظمها والمعاني المودعة فيها» (البرهان في علوم القرآن، ١: ٢٦٦). وفيما بعد، يفصّل الزركشي مفهوم كلمة «التعجب»، التي تظهر أكثر من مرة في النص القرآني، قائلا: «التعجب، كما يدل على محبة الله للفعل نحو: «عجب ربك من شاب ليست له صبوة» و«تعجب ربك من رجل ثار من فراشه ووطائه إلى الصلاة» ونحو ذلك؛ فقد يدل على بغض الفعل، كقوله «وَإِن تَعْجَبْ فَعَجَبٌ قَوْلُهُمْ» [الرعد، ٥]، وقوله: «بَلْ عَجِبْتَ وَيَسْخَرُونَ» [الصافات، ١٢]. (الزركشي، ٢: ١٤). ويكتب جرينبلات بأن هناك «سهولة يتغير بها نفس لفظَيْ «يَعْجَب» و«يتعجب» بين تصوير شيء مادي وتصوير استجابة لشيء» (Greenblatt, *Marvelous* Possessions, 22).

٣٥) الإدريسي، كتاب أنوار، ١٩.

٣٦) يشير البغدادي إلى حملات الخليفة المأمون التدميرية في هضبة الجيزة. (Baghdadi, *The Eastern Key: Kitab al-ifadah wa-l-i'tibar,* 137) [والاقتباس المذكور موجود في: البغدادي، *رحلة عبد اللطيف البغدادي في مصر، أو كتاب الإفادة والاعتبار*، ١٠٠ – المترجمة] انظر أيضا: «Extract from the Relation Respecting Egypt of Abd Allatif,» in *Voyages and Travels in All Parts of the World,* ed. Pinkerton, 15:810.

٣٧) كما جاء في السيوطي، *حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة*، «ذكر الأهرام»، ٣٩.

٣٨) البغدادي، *كتاب الإفادة والاعتبار*، Al-Baghdadi, *The Eastern Key,* 147 [والاقتباس المذكور موجود في: البغدادي، *رحلة عبد اللطيف البغدادي في مصر، أو كتاب الإفادة والاعتبار*، ١٠٣ – المترجمة]

٣٩) كما جاء في الإدريسي، *كتاب أنوار*، ١٧.

٤٠) الإدريسي، *كتاب أنوار*، ٢١-٢٣؛ السيوطي، «ذكر الأهرام»، ٣٢-٣٨. انظر أيضا مناقشة الموضوع في الدالي. وقد عاد ابن حوقل إلى المزاعم القديمة بأنها كانت صوامع، انظر، *صورة الأرض*، «مصر» الفقرة ١٩.

٤١) عولج هذا الموضوع بالتفصيل عند كوك وكذلك في M. Plessner, «Hermes Trismegistus and Arab Science»; Alexander Fodor, «The Metamorphosis of Imhotep»; and D. P. Walker, *The Ancient* Theology. انظر أيضا M. Plessner, «Haram».

٤٢) ومن هذه الناحية، هناك الكثير من التشابه مع روايات الرحالة الأوروبيين، منذ الإغريق حتى القرن الثامن عشر. انظر Elliott Colla, «The Measure of Egypt».

٤٣) الإدريسي، *كتاب أنوار*، ٢٧-٢٨.

٤٤) انظر Grabar, «Islam and Iconoclasm,» and G. R. D. King, «Islam, Iconoclasm, and the Declaration of Doctrine» ولكن هناك أيضا الرواية الرائعة للشيخ الصوفي الذي واجه أبا الهول. والرواية مقتبسة في كتاب علي مبارك: "وفقا لما يذكره مطاوع، ... في عام ١٣٧٨ ميلادية قال وفي زمننا كان شخص يعرف بالشيخ محمد صائم الدهر من جملة صوفية الخانقاه الصلاحية سعيد السعداء، قام في نحو من سنة ثمانين وسبعمائة [١٣٧٨م] لتغيير أشياء من المنكرات، وسار إلى الأهرام وشوه وجه أبي الهول وشعثه فهو على ذلك إلى اليوم". علي مبارك، *الخطط التوفيقية*، ج١٦، ص٤٤-٤٥. انظر أيضا C. H. Becker, Encyclopaedia of Islam, s.v. "Abu-1-Hawl".

٤٥) البغدادي، Baghdadi, *The Eastern Key*, 141-43 [رحلة عبد اللطيف البغدادي في مصر، ص١٠١].

٤٦) Ibid., 155-57 [المرجع السابق، ١٠٥-١٠٦].

٤٧) Ibid., 119-21 [المرجع السابق، ٩٤-٩٥].

٤٨) الإدريسي، كتاب أنوار، ٣٩.

٤٩) المرجع السابق، ٤٥-٤٦.

٥٠) المرجع السابق، ٤٦-٤٧.

٥١) Baghdadi, The Eastern Key, 159 [رحلة عبد اللطيف البغدادي، ١٠٦]

٥٢) انظر Eric Iversen, *The Myth of Egypt*.

٥٣) Richardson, *Travels Along the Mediterranean and Parts Adjacent*, 216.

٥٤) هناك رواية مفصلة لقصة العثور على حجر رشيد في Robert Solé and Dominique Valbelle, *The Rosetta Stone*.

٥٥) أعلن الاكتشاف لأول مرة في الصحيفة الفرنسية *Courrier de l'Egypte* 37 (29, Fructidor, Year VII [1799]), 3-4. وهناك تقرير عن مناقشة القطعة في المعهد نشرت في La Décade égyptienne 3 (Year VIII [1800]), 293-94.

٥٦) يمكن أن نجد "قصة قطع من النحت المصري أخذتها القوات البريطانية في مصر من الجيش الفرنسي"، وما أعقب ذلك من تسجيلها وعرضها، في: British Museum Central Archives, Original Letters and Papers, 3:752, 759, 768-70; and Trustees' General Meetings, 1:970.

٥٧) كما اقتبست في Solé and Valbelle, The Rosetta Stone, 95.

٥٨) Ibid., 99.

٥٩) Champollion, Egyptian Diaries, 184.

٦٠) Mariette-Bey, Itinéraire de la Haute-Égypte, 7-8, 75-76.

٦١) Champollion, Egyptian Diaries, 215.

٦٢) Long, The British Museum, 4-5.

٦٣) انظر Champollion, Egyptian Diaries, 253.

٦٤) Jean-François Champollion, *Lettres et journaux écrits pendant le voyage d'Égypte,* 427، والترجمة للمؤلف.

٦٥) Ibid., 433

٦٦) Ibid., 433-34

٦٧) Ibid., 444-45, 447-48

٦٨) انظر Peter France, The Rape of Egypt.

٦٩) كما اقتبست في Said, Orientalism, 32.

٧٠) كما اقتبست في Khater, Le Regime juridique, 37-38.

٧١) لنتأمل على سبيل المثال تعليقات أوجست مارييت Auguste Mariette وهو يكتب بعد حوالي أربعين عاما عن التساهل في تنفيذ القوانين الخاصة بالأنتيكات: "رغم كل أوامر الحظر، لا يزال التنقيب يجري بشكل سري، خاصة في طيبة، حيث يمكن أن نجد لفائف البردي، حيث إنها ضمن آثار كثيرة أخرى. وليس على الرحالة سوى أن يبحثوا ويسألوا، ليس فقط في طيبة، ولكن أيضا أينما تقف قواربهم. وبهذه الطريقة، جمع مستر هاريس من الإسكندرية مجموعته= = الجميلة، واشترت مدام دوربيني أوراق البردي قطعة قطعة، والموجودة حاليا في المتحف البريطاني والتي منحت اسمها كل تلك الشهرة". *(Itinéraire de la Haute-Égypte, 79).*

٧٢) انظر .Elliott Colla, «The Stuff of Egypt»

٧٣) انظر Carole Duncan, Civilizing Rituals; and Andrew McClellan, Inventing the Louvre.

٧٤) انظر .Elliott Colla, «Hooked on Pharaonics.»

٧٥) Bowring, Report on Egypt and Candia, 3.

٧٦) Ibid., 29. والشكوى كان لها صداها في كثير من روايات الرحالة في تلك الفترة.

٧٧) Ibid., 61.

٧٨) Ibid., 153.

٧٩) George R. Gliddon, An Appeal to the Antiquaries of Europe, 1.

٨٠) Ibid., 2.

٨١) تكررت مثل تلك الادعاءات في الصحافة. انظر Foreign Quarterly Review 28 (c. 1841), 286.

٨٢) Gliddon, An Appeal to the Antiquaries of Europe, 4.

٨٣) Ibid., 4.

٨٤) Ibid., 93.

٨٥) Ibid., 135.

٨٦) Ibid., 138.

٨٧) Ibid., 145.

٨٨) Lord Cromer, Modern Egypt, 1:343.

٨٩) Ibid., 2:457-58.

٩٠) Ibid., 2:458-60.

٩١) Ibid., 2:464-65.

الأنتكخانة

١) كما اقتبست في .Khater, Le Régime juridique, 37-38

٢) Reid, Whose Pharaohs?, 53.

٣) Gliddon, An Appeal to the Antiquaries of Europe, 127-28.

٤) حول حياة وأعمال ويلكنسون، انظرJason Thompson, Sir Gardner Wilkinson and His Circle.

٥) Wilkinson, *Modern Egypt and Thebes*, 1:264. ويصف شامبليون وآخرون أيضا مجموعة إبراهيم بأساليب مماثلة من الانتقاد.

٦) Ibid., 264; quoted also in Reid, Whose Pharaohs?, 58.

٧) Reid, Whose Pharaohs?, 58.

الفصل الثالث

الوعي بالذات الفرعونية

١) للاطلاع على الطهطاوي، رسالته وتأثيره على التاريخ الفكري المصري، انظر: Daniel L. Newman's introduction in *An Imam in Paris,* 15-92; Edmé-François Jomard, "École égyptienne de Paris," *Journal Asiatique* 2 (1828), 96-116; and Cheikh Réfaa [al-Tahtawi], "Relation d'un voyage en France," Journal Asiatique 11 (1833), 222-51.

٢) الطهطاوي، *تخليص الإبريز في تلخيص باريز*، ٢٠٠-٢٠١.

٣) المرجع السابق، ٣٠٠-٣٠١.

٤) انظر: Fodor, «The Origins of the Arabic Legends of the Pyramids,» 343

٥) الطهطاوي، *تخليص الإبريز*، ٣٠١. ومن المحتمل أن البيتين مقتبسين من السيوطى مع خطأ في النقل، Suyuti, «The Treatise on the Egyptian Pyramids,» 39. [السيوطي "تحفة الكرام في خبر الأهرام"، ص٧، والخطأ في الشطر الأخير، والذي جاء في السيوطي "على ظاهر الدنيا يخاف من الدهر" – المترجمة]

٦) المرجع السابق، ٣٠٢.

٧) انظر: Albert Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age*

٨) Reid, *Whose Pharaohs?*, *100.*

٩) ولا تزال هناك نسخ من بعض الأدلة المتحفية. انظر Auguste Mariette, *Description du ParcÉgyptien;* and Gaston Maspero, *Guide du Visiteur au Musée de Boulaq*.

١٠) Auguste Mariette, *Notice des principaux monuments exposés dans les galeries provisoires du Musée d'Antiquités Égyptiennes, 10.*

١١) ماريت بك، *فرجة المتفرج*، كما نشرت في وادي النيل (٢٥ يونيو، ١٨٦٩)، ٢٩٣.

١٢) *فرجة المتفرج*، ٣٢٩.

١٣) انظر: Muhsin Mahdi, *Ibn Khaldun's Philosophy of History*

١٤) الطهطاوي، *تخليص الإبريز*، ١٨-١٩.

١٥) *أنوار توفيق الجليل*، ٢٠.

١٦) المرجع السابق، ١٨.

١٧) المرجع السابق.

١٨) Hourani, Arabic Thought in the Liberal Age, 80.

١٩) الطهطاوي، *مناهج الألباب*، ٢.

٢٠) انظر تفسير أحد معاصري علي مبارك، حسن المصرفي (١٨١٥-١٨٩٠)، لمصطلحي "الأمة" و"الوطن" في *رسالة الكلم الثمان*، ص٤١-٦١، ٦٢-٨٣. وكما يشير تشارلز د. سميث Charles D. Smith في سياق اللغة العربية، ثمة كلمات مختلفة للجماعة القومية والإقليم (أمة، قوم، ملة، وطن)، لها ظلال معنى بالغة الاختلاف. انظر Charles Smith, «Imagined Identities, Imagined Nationalisms". وحول نشأة مفردات للمجتمع والإقليم في القرن التاسع عشر، انظر: Ezzat Orany, «'Nation,' ‹patrie,' ‹citoyen' chez Rifa'a al-Tahtawi et Khayr al-Din al-Tounsi».

٢١) كما اقتبست في: Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 79.*

٢٢) Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 79.*

٢٣) الطهطاوي، *أنوار توفيق الجليل*، ٦٦.

٢٤) Mitchell, *Colonising Egypt*, 127

٢٥) Ibid., 65

٢٦) علي مبارك، *الخطط التوفيقية*، ١٦: ١١.

٢٧) Dykstra, «Pyramids, Prophets, and Progress,» 61-62

٢٨) انظر: Widad al-Qadi, «East and West in ‹Ali Mubarak's ‹Alamuddin,'» 24-25. انظر أيضا B. E Musallam, «The Modern Vision of Ali Mubarak.»

٢٩) على مبارك، *علم الدين*، ١: ٦-٧.

٣٠) المرجع السابق، ٣: ٩١٤-٩١٥.

٣١) المرجع السابق، ٣: ٩٨٨.

٣٢) المرجع السابق، ٣: ٩٩٠.

٣٣) المرجع السابق، ٣: ٩٩١.

٣٤) Reid, *Whose Pharaohs?,* 116-18

٣٥) Brugsch, as quoted ibid., 118

٣٦) يذكر ريد أنه بينما كان يظهر كتابان أو ثلاثة في العقد حول موضوع مصر القديمة أثناء سنوات العقدين ١٨٧٠ و١٨٨٠، ارتفع العدد إلى عشرة كتب في العقد ١٨٩٠ وأربعة وعشرين في الفترة بين ١٩٠٠ و١٩١٤. Reid, *Whose Pharaohs?,*210.

٣٧) *الهلال* ٢: ١٦ (١٥ أبريل، ١٨٩٤)، ٤٨٢.

٣٨) سيد عزمي، *إتحاف أبناء العصر*، ٥.

٣٩) Reid, *Whose Pharaohs?,* 117

٤٠) "أديان الأوائل: ديانة المصريين القدامى"، *المقتطف*، ٧-٩ (١٨٨٣)، ٦٠٢.

٤١) المرجع السابق، ٦٠٥.

٤٢) عزمي، *إتحاف أبناء العصر*، ٨.

٤٣) يستخدم الجبرتي أيضا هذه الكلمة عند مناقشة الاستخدام الغريب للقناديل والشخوص أثناء العروض العامة تحت الاحتلال الفرنسي. انظر ملاحظات صمويل موريه حول كلمة "تماثيل"، في Shmuel Moreh, *Al-Jabarti's Chronicle of Napoleon in Egypt,* 61,128

٤٤) *علم الدين*، ٩٤٨، ٩٥٠-٩٥١.

٤٥) كمال، "أبو الهول"، *المقتطف*، ١٠: ١٢ (سبتمبر ١٨٨٦)، ٧٢٠-٧٢٣. انظر أيضا «أديان الأوائل».

٤٦) انظر على سبيل المثال، *أنوار توفيق الجليل*، ٦٥.

٤٧) انظر، على سبيل المثال، أول دليل منشور لمتحف الجيزة، الذي افتتح في ١٨٩٢، *الخلاصة الوجيزة في بيان أهم الآثار المعروضة بمتحف الجيزة*؛ انظر أيضا: «إظهار المدفون من تمثال فرعون»، *المنار* ٤-٧ (١٩ مايو ١٩٠١)، ٢٢٥-٢٨.

٤٨) رعمسيس ١: ١ (فبراير ١٩١٢)، ١١.

٤٩) رعمسيس ١٢: ٢ (١٩٢٣)، ١٦٢.

٥٠) انظر: Eve M. Troutt Powell, *A Different Shade of Colonialism*.

٥١) السيد، "الآثار القديمة"، ١٣.

٥٢) المرجع السابق، ١٣-١٤.

٥٣) المرجع السابق، ١٧.

٥٤) السيد، "آثار الجمال وجمال الآثار"، ٢٤.

٥٥) السيد، "الآثار القديمة"، ١٤.

٥٦) المرجع السابق، ١٧.

٥٧) أحمد نجيب، *الأثر الجليل*، ٧.

٥٨) المرجع السابق، ٩٩-١٠٠.

٥٩) المرجع السابق، ١٠٠.

٦٠) المرجع السابق، ١٠١.

٦١) Reid, *Whose Pharaohs?, 206.*

٦٢) Cook, as quoted ibid.

٦٣) إبراهيم مصطفى، *القول المفيد في آثار الصعيد*، ١٠.

٦٤) المرجع السابق، ١٢-١٣. وسوف تتكرر كثيرا الاحتجاجات بالواجب الوطني لسياحة مصر قبل سياحة أوروبا في الصحافة المصرية طوال العقود التالية. انظر: "في الأقصر"، *البلاغ الأسبوعي*، ١-٩ (٢١ يناير ١٩٢٧)؛ و«المصري يكتشف بلاده»، *الرسالة* ٢: ٦٠ (٢٧=

= أغسطس ١٩٣٤). وتضمنت مجادلات أخرى فوائد دعم السياحة المصرية الوطنية، كما في مقال أحمد لطفي السيد «من القاهرة إلى إسنا: الحكومة والصحفيون، الجناب العالي في الأقصر، مصلحة الآثار»، *الجريدة* ٥٨٤ (١٠ فبراير ١٩٠٩). وبعد ذلك بكثير، هناك أيضا حجج لصالح تأميم صناعة السياحة، من الفنادق إلى وسائل النقل، انظر «تشجيع السياحة لمصر: ما يجب على الحكومة أن تعمله» *السياسة الأسبوعية* ٢: ٨٩ (١٩ نوفمبر ١٩٢٧)؛ «في مدن الآثار المصرية: مشاهدات الموسم الحالي»، *البلاغ الأسبوعي*، ١٥ إبريل ١٩٢٧؛ «موسم السياحة»، *الرسالة* ٢: ٦٨ (٢٢ أكتوبر ١٩٣٤)؛ و«السياحة في مصر: ومتى تغدو موردا قوميا؟» *الرسالة* ٤: ١٣٥ (٣ فبراير ١٩٣٦).

٦٥) الآداب ٤: ١٩ (٣٠ شوال، ١٣١٠ [١٨٩٣]). ٤٥١-٤٥٢.

٦٦) مصطفى، *القول المفيد في آثار الصعيد*، ٦.

٦٧) أهم الأقوال حول التوجه الفرعوني للثقافة هي ما جاء في: Gershoni and Jankowski, «The Egyptianist Image of Egypt: III. Pharaonicism,» in *Egypt, Islam and the Arabs,* 164-90; and Charles Smith, *Islam and the Search for Social Order in Modern Egypt.*

٦٨) انظر: Vernon Eggers, *A Fabian in Egypt.*

٦٩) الاستشهادات هنا تشير إلى ترجمة سيرته الذاتية، *The Education ofSalamah Musa,* 57.

٧٠) حول مصر الفتاة، انظر: James P. Jankowski, *Egypt's Young Rebels.*

٧١) حسين، "إيماني"، من *مؤلفات أحمد حسين*، ص١٩.

٧٢) المرجع السابق، ٢٠.

٧٣) مجد رعمسيس، مسرحية شهيرة كتبها محمود مراد، وكان أول عرض لها عام ١٩٢٣.

٧٤) حسين، "إيماني"، ٢٠-٢١.

٧٥) المرجع السابق، ٢١-٢٢.

٧٦) المرجع السابق، ٢٢-٢٣.

٧٧) المرجع السابق، ٢٣.

٧٨) توفيق الحكيم، عودة *الروح*، ج٢، ص٣٥-٣٦.

٧٩) المرجع السابق، ٣٧-٣٨.

٨٠) المرجع السابق، ٤٠.

٨١) في الأسطورة الفرعونية، أوزوريس هو إله العالم السفلي والابن غير الشرعي لنوت زوجة إله الشمس رع. يقتل أوزوريس على يد ست. وتبحث زوجته، إيزيس، عن جسده، وتجد تابوته داخل شجرة طرفاء (أثل)، فتأخذه إلى البيت. وتعيد إيزيس الحياة إلى أوزوريس مؤقتا، وتحمل منه بطفل، هو حورس. ويمر ست بتابوت أوزوريس ، فيأخذ الجسد منه ويقطعه إربا، ويلقي بأجزاء جسده في جميع أنحاء وادي النيل. وترحل إيزيس في كل مكان من الوادي وتدفن كل جزء تجده، وتبني فوقه معبدا له. أما عضوه، الذي ألقي في النيل، فلا يتم العثور عليه أبدا. وينتقم حورس لموت أبيه بمحاربة ست مرات متعددة، وفي المرة الأولى التي يقبض فيها على ست، تفرج إيزيس عنه. وفي النهاية يقتل حورس قاتل أبيه. وتبدو رواية توفيق الحكيم لا علاقة لها بالأسطورة على مستوى الحبكة. أما على مستوى الأفكار الرئيسية فالعلاقة مصطنعة، وتفتقد البراعة. فالتحولات السيكولوجية والسياسية التي تحدث طوال الرواية توصف بأنها "بعث"، "ميلاد جديد"، وتجميع لأجزاء مبعثرة.

٨٢) الحكيم، عودة الروح، ٤٠-٤١.

٨٣) المرجع السابق، ٥٨.

٨٤) المرجع السابق، ٦٠.

٨٥) المرجع السابق، ٦٥-٦٧.

اثنان من الفراعنة

١) حول تأثير صنوع على الآداب المصرية، انظر: Badawi, Early Arabic Drama,
31-42; Irene L. Gendzier, The Jacob M. Landau, "Abu Naddara، نجوى
غنوص، محررة، اللعبة التياترية؛ Practical Visions of Ya'qub Sanu ومحمد؛ an
Egyptian-Jewish Nationalist"; Jacob M. Landau, Studies in the Arab
theater and Cinema يوسف نجم، المسرح العربى: دراسات ونصوص، مجلد 3.

٢) اعترف جيل سابق من الباحثين المصريين بأهمية صنوع في سياسة عصره ومجاله الثقافي، واعتبروه أبا المسرح العربي. انظر أنور لوقا، "مسرح يعقوب صنوع"، *المجلة* (١٥ مارس، ١٩٦١). وفي السنوات الأخيرة، مع توتر الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، كانت ديانة صنوع اليهودية مصدر عدم ارتياح. وأثناء سنوات العقد ١٩٩٠، قام مصريون مسيحيون ومسلمون يسعون للتعبير عن التضامن العلماني مع بعضهم البعض بإعادة إحياء الشعار العرابي «مصر للمصريين». وفي استعراض ذلك، برز رمز الهلال والصليب: ولم تُقدم أي إشارة إلى أن مبدع هذا الشعار كان يهوديا. وتذكر دراسة حديثة نقص المصادر التي تثبت أن صنوع كان

يرى «موليير المصري»: سيد علي إسماعيل، *محاكمة مسرح يعقوب صنوع*. ورغم «اللهجة المعادية للسامية» للهجوم، يقدم المؤلف مشكلة فيلولوجية حقيقية: حتى اليوم لا توجد رواية شاهد عيان تدل على تقديم مسرحيات صنوع على المسرح. ورغم أن الدافع إلى هذا النقد مستنكر وكريه – وهو تطهير المسرح المصري المبكر من أصل يهودي محتمل – فهو يقدم احتمالا قويا: أن محاورات صنوع كانت تجارب قصصية أكثر من كونها عروضا مسرحية. [مرة أخرى يستخدم المؤلف تلك الشعارات الرنانة من نوع "معاداة السامية" و "التطهير"، ... إلخ، لكنه لا يملك فى النهاية إلا الاعتراف بواقع حيادية النقد المترجمة]

٣) Baignieres, ed. and trans., *L'Égypte satirique: Album d'Abou Naddara,* 95-96, translation mine.

٤) Ibid., 103-04.

٥) See Berque, *Egypt: Imperialism and Revolution*, 236-38.

٦) Cromer, as quoted in Khouri, *Poetry and the Making of Modern Egypt, 66.*

٧) Khouri, *Poetry and the Making of Modern Egypt*, 66-67, translation mine.

٨) Ibid., 67, translation mine.

الفصل الرابع

اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون

١) .Carter and Mace, *The Discovery of the Tomb of Tutankhamen*, 95-96

٢) Ibid., 97.

٣) Ibid., 98.

٤) Brown, *The Sense of Things; Heidegger*, "The Thing".

٥) انظر Curl, *Egyptomania,* 211-23; Kuberski, *The Persistence of Memory,* 20-41; and Antonia Lant, "The Curse of the Pharaoh, or How Cinema Contracted Egyptomania".

٦) هناك وصف لمنطق التطهير (وأهميته في تأسيس الحقل الحديث للمعرفة المستقلة) في : Bruno Latour, *We Have Never Been Modern.*

٧) Carter, The Discovery of the Tomb of Tutankhamen, 184.

٨) انظر Colla, «Hooked on Pharaonics».

٩) Carter, *The Discovery of the Tomb of Tutankhamen*, ١٨٦.

١٠) تصف ماري لويس برات هذا باعتباره "رواية الاحتلال المضاد". انظر Mary Louise Pratt,*Imperial Eyes*, 38-68.

١١) Carter, *The Discovery of the Tomb of Tutankhamen, 98-99*

١٢) Ibid., 98.

١٣) Ibid., 99.

١٤) Ibid., 162.

١٥) Ibid., 102.

١٦) Ibid., 127.

١٧) Ibid., 127-28.

١٨) Ibid., 162-64.

١٩) انظر Bruce G. Trigger, *A History of Archaeological Thought.*

٢٠) Carter, *The Discovery of the Tomb of Tutankhamen*, 158.

٢١) Ibid., 165.

٢٢) هذا الرأي، الذي عبر عنه ريجل وآخرون، عُرض بالتفصيل حديثا جدا في كتاب ناديا أبو الحاج Nadia Abu El-Haj, *Facts on the Ground.*

٢٣) Carter, *The Discovery of the Tomb of Tutankhamen*, 105.

٢٤) Ibid., 125-26.

٢٥) العبارة مقتبسة من Gayatri Chakravorty Spivak's «White Men Are Saving Brown Women from Brown Men,» in Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, 284.

٢٦) Carter, *The Discovery of the Tomb of Tutankhamen*, 124.

٢٧) Arthur Weigall, as quoted in France, *The Rape of Egypt*, 211.

٢٨) As quoted ibid., 211-12.

٢٩) Carter, *The Discovery of the Tomb of Tutankhamen,* 146-47.

٣٠) Ibid., 147-48.

٣١) انظر «Tutankhamun: Anatomy of an Excavation. Howard Carter's Diaries. The First Excavation Season in the Tomb of Tutankhamun, Part 2: January 1 to May, 1923.» Http://griffith.ashmus.ox.ac.uk/gri/4sea1no2.html (accessed: April 2007).

٣٢) أحمد كمال، "الآثار المصرية"، *الأهرام* (٢٩ ديسمبر، ١٩٢٢)؛ سليم حسن، «كنوز الأقصر الجديد أو قبر توت عنخ آمون»، *الأهرام* (٣١ يناير ١٩٢٣).

٣٣) Carter, *The Discovery of the Tomb of Tutankhamen,* xxix

٣٤) Ibid., 141

٣٥) Hoving, *Tutankhamun*, 191-93

٣٦) «A. C. Mace's Account of the Opening of the Burial Chamber of Tutankhamun on February 16, 1923» Http://griffith.ashmus.ox.ac.uk/gri/4maceope .html

٣٧) As quoted in Hoving, *Tutankhamun*, 197.

٣٨) Ibid., 200.

٣٩) Carter, *The Discovery of the Tomb of Tutankhamen*, 148-49.

٤٠) Tony Bennett, *The Birth of the Museum.*

٤١) انظر على سبيل المثال: Piers Brendon, *Thomas Cook*

٤٢) Dean MacCannell, *The Tourist;* and *Touring Culture,* eds. Chris Rojek and John Urry.

٤٣) Carter, *The Discovery of the Tomb of Tutankhamen*, 149.

٤٤) Ibid., 150.

٤٥) انظر: "الخلاف بين كارتر والحكومة؛ كارتر يطالب بنصف الآثار المكتشفة؛ قرار لجنة قضايا الحكومة: إلغاء عقد الامتياز"، *الأهرام* (٢١ فبراير ١٩٢٤).

٤٦) نص الترخيص، موقع في ١٨ إبريل ١٩١٥، وقعه جورج دارسي George Daressy، المدير الممثل لمصلحة الآثار، ١٩١٤-١٩١٥. وتم تجديده حتى ١٩٢٣ على يد دارسي وبيير لاكو Pierre Lacau. من: Howard، Carter, *The Tomb of Tut•Ankh•Amen: Statement, with Documents, as to the Events Which Occurred in Egypt in the Winter of1923-24, Leading to the Ultimate Break with the Egyptian Government* (London: Cassell and Company, n.d.) as reprinted in *Tut•Ankh•Amen: The Politics of Discovery,* 4-5

٤٧) كانت شروط الترخيص عادية تماما، انظر القانون ١٤ لعام ١٩١٢ الخاص بالآثار في خاطر، ٢٨٦-٢٩١.

٤٨) *The Tomb of Tut•Ankh•Amen: Statement, with Documents,* 6

٤٩) Quibell, «Note on Conversation with Mr. Howard Carter, October 11, 1923,» as reprinted ibid., 13.

٥٠) "في وادي الملوك: احتجاز الصحافة المصرية"، *الأهرام* (٢١ نوفمبر ١٩٢٣).

٥١) *The Tomb of Tut•Ankh•Amen: Statement, with Documents, 32.*

٥٢) Ibid., 34.

٥٣) Ibid., 19-20.

٥٤) Ibid., 47.

٥٥) Quibell, «Note on Conversation with Mr. Howard Carter, October 11, 1923,» as reprinted ibid., 49-59.

٥٦) انظر "الخلاف بين كارتر ووزارة الأشغال في وادي الملوك، شكايات مصلحة الآثار المتوالية من سلوك كارتر"، *الأهرام* (١٥ فبراير ١٩٢٤).

٥٧) رسالة من م. أ. زغلول (مساعد الوزير، وزارة الأشغال العمومية) إلى كارتر، ١٢ فبراير ١٩٢٤، وقد أعيد نشرها في: *The Tomb of Tut•Ankh•Amen: Statement, with Documents, 99.*

٥٨) Ibid., 103.

٥٩) هناك أيضا ما يدل على مشاعر الامتعاض والغيظ بين الأطراف. عمل كارتر مفتشا في مصلحة الآثار منذ ١٨٩٩ حتى ١٩٠٣، لكنه صرف عن الخدمة ظلما بعد مشاحنة في سقارة مع سياح فرنسيين سكارى. وقد ذكرت القصة في James, Howard Carter, 97-120.

٦٠) Berque, *Egypt*, 363-402.

٦١) "خطبة سياسية كبرى لرئيس الحكومة الجليل" *الأهرام* (١٦ فبراير ١٩٢٤).

٦٢) "الخلاف بين كارتر والحكومة في وادي الملوك؛ مساعي كارتر في صحف لندن"، *الأهرام* (١٦ فبراير ١٩٢٤).

٦٣) Hoving, *Tutankhamun*, 306.

٦٤) *The Tomb of Tut•Ankh•Amen: Statement, with Documents*, 5.

٦٥) Ibid., 71.

٦٦) Carter to Lacau, February 3, 1924. As reproduced in *The Tomb of Tut•Ankh•Amen: Statement, with Documents*, 75, 79.

٦٧) *The Tomb of Tut•Ankh•Amen: Statement, with Documents*, 39.

٦٨) محمد حسين هيكل، "مصر الحديثة ومصر القديمة: خلود حياة الأمم"، *السياسة الأسبوعية* (٢٧ نوفمبر ١٩٢٦)، ١٠.

٦٩) المرجع السابق، ١٠.

٧٠) المرجع السابق، ١١.

٧١) انظر مجموعته: *وطن الفراعنة* (١٩٢٦).

٧٢) انظر مسرحيته: *ايزيس*.

٧٣) انظر مسرحيته: مصرع *كليوباترا* (١٩١٧). ويتفرد شوقي في أن اهتمامه بالمصريات يسبق اكتشاف توت عنخ آمون.

٧٤) انظر مسرحيته: *اخناتون فرعون مصر* (١٩٢٧).

٧٥) انظر مسرحيتيه: *إخناتون ونفرتيتي* (١٩٤٠)، *الفرعون الموعود* (١٩٤٥).

٧٦) هناك إشارات إلى مجد رمسيس (١٩٢٣) *وتوت عنخ آمون* (١٩٢٤)، تظهر في: Jacob M. Landau, *Studies in the Arab Theater and Cinema* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1958).

٧٧) انظر روايته *ملك من شعاع* (١٩٤٥).

٧٨) ينبغي أن تضاف لهذه القائمة أعمال سابقة ذات توجه أكثر شعبية: ميخائيل بشارة داود، *بني الفراعنة* (١٩١٥)؛ *وغادة الأهرام* (١٩٠٥).

٧٩) ولا يقل أهمية تأثير ذلك على السينما المصرية. ومن أوائل الأفلام الطويلة التي أنتجت في مصر فيلم *وادي الملوك* (١٩٢٤)، تجري أحداثه في وادي الملوك.

٨٠) وقد فعل ذلك آخرون أيضا، انظر على سبيل المثال، التونسي "توت عنخ آمون"، *ديوان بيرم التونسي*، ٤٠٦-٤٠٧.

٨١) "توت عنخ آمون"، *الشوقيات*، ١: ٢٧١-٢٧٢.

٨٢) شوقي، "توت عنخ أمون وحضارة عصره"، *الشوقيات*، ٢: ٩٧-٩٨.

٨٣) المرجع السابق، ٢: ٩٨-٩٩.

٨٤) انظر Jaroslav Stetkevytch, *The Zephyrs ofNajd;* and Suzanne Pinckney Stetkevych, *The Mute Immortals Speak.*

٨٥) "توت عنخ آمون"، *الشوقيات*، ١: ٢٦٧-٢٦٨.

٨٦) "توت عنخ آمون وحضارة عصره"، *الشوقيات*، ٢: ٩٩-١٠٠.

٨٧) "توت عنخ آمون والبرلمان"، *الشوقيات*، ٢: ١٥٩.

٨٨) "توت عنخ آمون"، *الشوقيات*، ١: ٢٧٤.

٨٩) تظهر الإشارة في كتابات أخرى في تلك الفترة، ومن أهمها رواية نجيب محفوظ *كفاح طيبة* (١٩٤٤). انظر المناقشة في الفصل الخامس.

٩٠) "توت عنخ آمون والبرلمان"، *الشوقيات*، ٢: ١٥٩-١٦٠.

٩١) المرجع السابق، ٢: ١٥٩.

٩٢) "توت عنخ آمون"، *الشوقيات*، ١: ٢٧٠-٢٧١. والبيت الأخير إشارة إلى خطف الإنجليز للخليفة العثماني عام ١٩٢١.

٩٣) *الشوقيات*، ٢: ١٥٩.

٩٤) Hoving, *Tutankhamun,* 227. وحول تاريخ ظهور صور المومياوات في الثقافة الشعبية البريطانية والمصرية، انظر: Nicholas Daly, «That Obscure Object of Desire: Victorian Commodity Culture and Fictions of the Mummy»; Antonia Lant, «The Curse of the Pharaoh»; and Elliott Colla, "Shadi Abd al-Salam's *al-Mumiya*".

٩٥) على سبيل المثال، قارن النغمة الحسية فوق الطبيعية لـ "توت عنخ آمون واللورد كارنارفون: انتقام الأرواح" مع اللغة الموضوعية لقطعة أسبق، "الأجساد المصرية المحنطة تتحرك وتتنهد".

٩٦) "أبو الهول وتوت عنخ آمون"، *رعمسيس* ١٠: ٣ (١٩٢٦)، ١٦٥-١٦٧.

٩٧) "يقظة فرعون"، *رعمسيس* ١٢: ٩-١٠ (١٩٢٣)، ٦٩٦-٦٩٧.

٩٨) "اليد المحنطة"، *رعمسيس* (١٩٢٤)، ٤٧-٤٨.

٩٩) انظر، على سبيل المثال، قصة ميلاني ماك أليستر عن أنور السادات واستخدام معرض الملك توت عنخ أمون لتحويل صورة مصر في الولايات المتحدة أثناء سنوات العقد ١٩٧٠: Melani McAlister, «King Tut, Commodity Nationalism, and the Politics of Oil, 1973-1979,» *in Epic Encounters*, 125-54.

نهضة مصر

١) للاطلاع على ملف كامل عن أعمال مختار، انظر أبو غازي، *المثال مختار*، ١٥٧-١٦١. وحول حياة مختار، انظر Ostle, «Modern Egyptian Renaissance Man»; and the definitive study by Israel Gershoni and James Jankowski, in their *Commemorating the Nation*, 27-140.

٢) Mukhtar, as quoted in al-Sharouni, «Mahmoud Mukhtar: A Traditional and Contemporary Artist,» 27-28

٣) ويصا واصف، "محمود مختار والنهضة الفنية في مصر"، *الأخبار* (٢ مايو ١٩٢٠)، كما أعيد نشرها في أبو غازي، المثال مختار، ٩٦.

٤) أمين الرافعي، *الأخبار* (٣٠ إبريل ١٩٢٠)، كما أعيد نشرها في أبو غازي، *المثال مختار*، ٩٣.

٥) أبو غازي، *المثال مختار*، ٧٩.

٦) Al-Nahhas, as quoted in Gershoni and Jankowski, *Commemorating the Nation,* 187

٧) تمثال نهضة مصر قد رفع الستار عنه"، *السياسة الأسبوعية* (٢٦ مايو ١٩٢٨)، كما أعيد نشرها في أبو غازي، *المثال مختار*، ١٠٥.

٨) عباس محمود العقاد، "تمثال النهضة"، *البلاغ الأسبوعي* (٢٥ مايو ١٩٢٨)، ١٣.

٩) This point is made by Gershoni and Jankowski, *Commemorating the Nation*, 187.

١٠) عبد القادر المازني، "أبو الهول وتمثال مختار"، *السياسة الأسبوعية* (٩ يونيو ١٩٢٨)، كما أعيد نشرها في أبو غازي، *المثال مختار*، ١١٤-١١٥.

الفصل الخامس

الفرعونية بعد الفرعونية: محفوظ وقطب

١) قطب، "كفاح طيبة"، [*الرسالة*، ٢ أكتوبر ١٩٤٤، ٨٩-٩٢]، كما أعيد نشرها في علي شلش، نجيب محفوظ: *الطريق والصدى*، ٢٠٨.

٢) المرجع السابق، ١٩٧-١٩٨.

٣) المرجع السابق، ١٩٨.

٤) المرجع السابق، ١٩٨-١٩٩.

٥) المرجع السابق، ٢٠٧-٢٠٨.

٦) انظر Musallam, *From Secularism to Jihad*, 111-36; and John Calvert, "The World Is an Undutiful Boy! Sayyid Qutb's American Experience".

٧) كما اقتبست في نجيب محفوظ *يتذكر*، ١٣.

٨) كما اقتبست في المرجع السابق، ٤٤.

٩) بدأ نجيب محفوظ ترجمة الكتاب وهو في المدرسة الثانوية: المرجع السابق، ٣٩.

١٠) Baikie, *Peeps at Many Lands: Ancient Egypt*, 89

١١) انظر El-Enany, *Naguib Mahfouz: The Pursuit of Meaning*, 35

١٢) كما اقتبست في نجيب محفوظ *يتذكر*، ٣٩.

١٣) للاطلاع على ببلوجرافيا للأعمال المبكرة المنشورة لنجيب محفوظ في المجلات، انظر: بدر، نجيب محفوظ، الرؤية والأداة، ٤٨٩-٥٠١.

١٤) محفوظ، أتحدث إليكم، ٨٨.

١٥) المرجع السابق ٧٧، ٧٩. وحول مصر الفتاة انظر المرجع السابق، ٧٩.

١٦) انظر Brugman, *Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt*, 218-24.

١٧) نجيب محفوظ يتذكر، ٤٣.

١٨) كما اقتبس في Mitchell, *The Society of the Muslim Brothers*, 8 [ورجعت إلى الأصل من كتاب *مذكرات الدعوة والداعية للإمام الشهيد حسن البنا*، ص٨٦ – المترجمة].

١٩) من "دعوتنا" في مجموعة *رسائل الإمام الشهيد حسن البنا*، ٢٢٩-٢٣٠.

٢٠) المرجع السابق، ٢٣٠.

٢١) المرجع السابق، ٢٣. انظر أيضا في «Our Mission,» in Wendell, *Five Tracts of Hasan al-Banna'*, 40-68.

٢٢) محفوظ، عبث الأقدار، ١٦٧-١٦٨.

٢٣) المرجع السابق، ٢١، ٢٣، ٣٢، ٩٥، ١٣١، ٢٠٥.

٢٤) المرجع السابق، ١٠.

٢٥) المرجع السابق، ٤٢.

٢٦) المرجع السابق، ١١.

٢٧) المرجع السابق، ٩.

٢٨) المرجع السابق، ٣٣.

٢٩) Herodotus, *The History*, ١٨٩-١٩٠. يذكر هيرودوت تشاراكسوس، أخو سابو، بأنه الرجل الذي دفع نفقة عظيمة لتحرير رادوبيس من العبودية عند مجيئها إلى مصر. ومن ناحيتها، تشير سابو إلى رادوبيس باعتبارها "دوريشا" (حمراء الوجنتين). وفي مكان آخر، تتصل رادوبيس بصندل ألقى به نسر في حجر الملك بسمتيكوس. انظر Peled, *Religion, My Own*, 42.

٣٠) انظر Hugh McLeave, *The Last Pharaoh*.

٣١) McBride, *Farouk of Egypt*, 100-01.

٣٢) محفوظ، *رادوبيس*، ١٧١.

٣٣) سعيد جودة السحار، تذييل في *كفاح طيبة*.

٣٤) انظر Princess Kadria Hussein, «La reine Teti-Sheri et la restauration nationale».

٣٥) حول الشعار وعلاقته بفتاة مصر، انظر Jankowski, *Egypt's Young Rebels, 13*.

٣٦) نجيب محفوظ، *كفاح طيبة*، ٦.

٣٧) المرجع السابق، ٦٨-٦٩.

٣٨) المرجع السابق، ٥.

٣٩) المرجع السابق، ٧٨.

٤٠) المرجع السابق، ٧٧.

٤١) المرجع السابق، ٢٠٣.

٤٢) المرجع السابق، ١٧٨.

٤٣) المرجع السابق، ١٩٣، ١٩٤.

٤٤) المرجع السابق، ١٦١.

٤٥) حول الأعمال المبكرة لقطب، انظر Adnan A. Musallam:.«Prelude to Islamic Commitment: Sayyid Qutb's Literary and Spiritual Orientation»; and *Sayyid Qutb: The Emergence of the Islamicist 1939-1950.* See also Olivier Carré, *Mysticism and Politics;* and William Shepard, *Sayyid Qutb and Islamic Activism.*

٤٦) حول هذا الموضوع، انظر Euben, *Enemy in the Mirror,* 58.

٤٧) كما اقتبست في Kepel, *Muslim Extremism in Egypt*, 41.

٤٨) Kepel, *Muslim Extremism in Egypt*, 41.

٤٩) تطور علم قراءة القرآن تاريخيا لشرح هذه العلاقات النصية. ومهام هذا التراث هائلة : تأسيس النظام التاريخي للوحي الذي جمع في القرآن ؛ ودراسة السياقات المحددة التي نزلت فيها كل آية من الآيات؛ والتحقيق في كيف تم تناول الوحي؛ والنصح به، وتذكره، والتشجيع عليه، المجتمع الإسلامي المبكر كما تشكل وما لقيه أثناء محاولاته الأولى. وفهم النص القرآني الذي خرج عن ذلك التراث هو من أنواع الخطاب التي تتسم دائما بالحالية والمباشرة: الله يتحدث إلى المؤمنين به، يجيب دعواهم، يرشدهم. ومعنى ذلك بالنسبة للقراءة بالغ الأهمية: إن معنى أي رواية معينة ليس متضمنا داخل حبكتها، لكنه أيضا مرتبط بصيغ أخرى من نفس الرواية. انظر نصر حامد أبو زيد، ***مفهوم النص***.

٥٠) قطب، *في ظلال القرآن*، ٣: ١٣٦١.

٥١) المرجع السابق، ١٣٥٣.

٥٢) المرجع السابق، ١٢٥٦.

٥٣) المرجع السابق، ١٤١٣

٥٤) Jameson, «Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism,» *Social Text 15* (Fall 1986).

٥٥) Most famously, Aijaz Ahmad, «Jameson's Rhetoric of Otherness and the ‹National Allegory,'» *in In Theory.*

٥٦) إحدى النقاد التي لم يفتها هذا الجانب، طورت ملاحظات جيمسون كثيرا، وهي Doris Sommer في Foundational Fictions.

٥٧) يوضح محفوظ هذه النقطة في حادث كان يرويه كثيرا في مقابلاته: "وأذكر أن أول مسابقة أدبية تقدمت إليها كانت مسابقة قوت القلوب الدمرداشية، وقد تقدمت إليها برواية (رادوبيس)... ويبدو أن الرواية أعجبت لجنة التحكيم، ولكنهم وجدوا بها بعض الأخطاء التاريخية. وفوجئت بالمرحوم أحمد أمين يتصل بي، وطلب مني أن أذهب للقائه في لجنة التأليف والترجمة والنشر، وكانت في عابدين. وذهبت إليه، فأخذ يتحدث معي بوجه عام عن الحضارة الفرعونية ويوجه إلي الكثير من الأسئلة حولها. وقد أدهشته إجاباتي فقال لي في النهاية... بصراحة لقد طلبتك وأنا أتصور أنك لا تعرف شيئا عن الحضارة الفرعونية. ولكني أجد أنك تعرفها معرفة المتخصص. ولقد قرأت روايتك رادوبيس، باعتباري عضوا في لجنة التحكيم، وأدهشني أن أجد – وهي تدور في الأسرة السادسة - في الموكب عربة تجرها الخيول، وأنت تعرف أن هذه العربات لم تدخل مصر إلا مع الهكسوس. لماذا وقعت في هذا الخطأ التاريخي؟ وقد عللت له ذلك وقتها تعليلا جماليا. وقلت له أن الموكب يكون أكثر جمالا وأبهة إذا ما كانت به عربات تجرها الخيول. وأنني تصورت أن الموقف الروائي يحتاج إلى هذه الفخامة، فتجاوزت عن هذه الحقيقة التاريخية البسيطة لأحقق نوعا من الإقناع الفني" (نجيب محفوظ، أتحدث إليكم، ٩٠-٩١).

خاتمـــة

١) مرة أخرى، نجد عمل زاهي حواس ذا مغزى من هذه الناحية، حيث إن علم المصريات، لديه، مشتبك تماما بالثقافة الشعبية لجنون المصريات. وكمدير عام لأهرامات الجيزة وسقارة وهليوبوليس والواحات البحرية، فإن على حواس القيام بتلك المهمة الشاقة لرد طلبات التنقيب التي يقدمها غير المتخصصين (والذين يسمون "الأهراميون الزانفون") الذين يعتقدون أن الأهرام في أصلها تعود إلى قارة أطلانتا المفقودة. وفي نفس الوقت، رفع قيمة الدخول إلى الأهرام بالنسبة لمجموعات السائحين من العصر الجديد، فضلا عن صحفيين مثل جيرالدو فيفيرا Geraldo Rivera. انظر Alexander Stille, «Perils of the Sphinx,» *The New Yorker* (February 10, 1997), 54-66; Douglas Jehl, "Sphinx, Repaired, Is Poker-Faced, But Could It Be Sitting on a Secret?" *The New York Times* (May 24, 199,), 4; Zahi Hawass and Mark Lehner, "The Sphinx: Who Built It, and Why?" *Archaelogy* (September-October 1994), 30-41.

المراجع

المراجع الأرشيفية

المتحف البريطاني: السجلات المركزية

المتحف البريطاني: قسم مصر القديمة والسودان.

المتحف البريطاني: قسم المطبوعات والرسوم.

وزارة الشئون الخارجية (الفرنسية). قاى دورساى. السجلات القنصلية (Quai d'Orsay. Consular Records: Alexandria): الإسكندرية.

الصحف والدوريات

أبو الهول

أبو نظارة

الأدب

الأهرام

البلاغ الأسبوعي

فرعون

الهلال

الجريدة

الكشكول

كليوباترا

المنار

المقتطف

رمسيس

الرسالة

السياسة الأسبوعية

وادي الملوك

الكتب العربية

أبو غازي، بدر الدين. *المثال مختار*. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤.

---------. مختار. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٨.

أبو شادي، أحمد زكى. *وطن الفراعنة: مُثل من الشعر القومي*. القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٦.

---------. *إخناتون، فرعون مصر*: أوبرا تاريخية ذات ثلاثة فصول. القاهرة: دار العصور، ١٩٢٧.

أبو عبيد البكري، عبد الله. *المسالك والممالك*، تحقيق جمال طلبة. بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣.

أبو زيد، نصر حامد، مفهوم *النص: دراسة في علوم القرآن*. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤.

عوض، محمد عبد الرحمن السيد. *الفرعونية كما صورها القرآن الكريم*. القاهرة: مكتبة السلام العلمية، ١٩٨١.

عزمي، السيد. *إتحاف أبناء العصر بذكر قدماء ملوك مصر*، بولاق: المطبعة الأميرية، ١٩٠٠.

بدر، عبد المحسن طه. نجيب محفوظ: *الرؤية والأداة*. القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٨.

البغدادي، عبد اللطيف. كتاب الإفادة والاعتبار (The Eastern Key) *ترجمة وتحرير* Trans. and ed. Kamal Hafuth Zand, John A. Videan, and Ivy E. Videan. London: George Allen and Unwin Ltd., 1964

باكثير، على أحمد. *إخناتون ونفرتيتي*. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٤٠.

-----. *الفرعون الموعود*: مسرحية أسطورية في ستة مناظر. القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٩٤٥.

البنا، حسن. مجموعة *رسائل الإمام الشهيد حسن البنا*. لا مكان: دار الحضارة الإسلامية، ١٩٨١.

داود، ميخائيل بشارة. *بنى الفراعنة: إخناتون، أمنحتب الرابع*. مطبعة المحيط، ١٩١٥.

غادة الأهرام. لا مؤلف. القاهرة: مسامرات الشعب، ١٩٠٥.

الغرناطي، أبو حامد الأندلسي. *تحفة الألباب*، ed. Gabriel Ferrand. Paris: Imprimerie Nationale, 1925.

الغيطاني، جمال. نجيب محفوظ *يتذكر*، تحرير جمال الغيطاني. بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٠.

الحكيم، توفيق. *عودة الروح*. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٤.

-----. *ايزيس*. القاهرة: المطبعة النموذجية، لا تاريخ.

حمدان، جمال. *شخصية مصر: دراسة في عبقرية المكان*. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٠.

حسين، أحمد. *مؤلفات أحمد حسين*. القاهرة: دار الشروق، ١٩٨١.

ابن عبد الحكم، عبد الرحمن بن عبد الله. *فتوح مصر*، ed. Charles C. Torrey. New Haven: Yale Oriental Series, 1922.

ابن فضل الله العمري، شهاب الدين أحمد. *مسالك الأبصار في ممالك الأمصار*، تحرير أيمن فؤاد سيد، القاهرة: IFAO, 1985.

ابن حوقل، أبو القاسم بن على النصيبي. *صورة الأرض*. بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، ١٩٧٩.

ابن خرداذبة، أبو القاسم عبيد الله. *كتاب المسالك والممالك*، ed. and trans. M. J. Goeje. Leiden: E. J. Brill, 1967.

الإدريسي، أبو جعفر محمد بن العزيز الحسيني. *كتاب أنوار علو الأجرام في الكشف عن أسرار الأهرام*، ed. Ulrich Haarman. Beirut: Franz Steiner, 1991.

Light on the Voluminous Bodies to Reveal the Secrets of the Pyramids:

كتاب أنوار علو الأجرام فى الكشف عن أسرار الأهرام: ed. Ursula Sezgin. Frankfurt: Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 1988

إسماعيل، سيد على. *محاكمة مسرح يعقوب صنوع*. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠١.

الجبرتي، عبد الرحمن. *تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار*. بيروت: دار الجيل، ١٩٨٣.

كامل، عادل. *ملك من شعاع*. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٤٥.

الخلاصة الوجيزة في بيان الآثار المعروضة بمتحف الجيزة. لا تاريخ. بولاق: المطبعة الكبرى الأميرية، ١٨٩٣.

محفوظ، نجيب. *عبث الأقدار*. القاهرة: مكتبة مصر، لا تاريخ [١٩٣٩].

-------. *رادوبيس*. القاهرة: مكتبة مصر، لا تاريخ [١٩٤٣].

-------. *كفاح طيبة*. القاهرة: مكتبة مصر، لا تاريخ [١٩٤٤].

--------. *أتحدث إليكم*. بيروت: دار العودة، ١٩٧٧.

المقريزي، أحمد بن على عبد القادر. كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار. بولاق: المطبعة الكبرى الأميرية، ١٨٥٣.

ماربيت، أوجست. فرجة المتفرج على الأنتكخانة الخديوية الكائنة ببولاق مصر المحمية، ترجمة عبد الله أبو سعود، وادى النيل. ٢٥ يونيو، ١٨٦٩.

المرصفي، حسين. *رسالة الكلم الثمان*. بيروت: دار الطلائع، ١٩٨٢ [١٨٨١].

المسعودي، أبو الحسن على ابن الحسين. *مروج الذهب*. بولاق: المطبعة الكبرى الأميرية، ١٨٨٥.

مبارك، على. الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة. بولاق: المطبعة الكبرى الأميرية، ١٨٨٩.

-------. *علم الدين*. الإسكندرية: مطبعة جريدة المحروسة، ١٨٨٢.

معجم *ألفاظ القرآن الكريم*. إبراهيم مدكور. القاهرة: دار الشروق، ١٩٨١.

مصطفى، إبراهيم. *القول المفيد في آثار الصعيد*. بولاق: المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق، ١٨٩٣.

نجيب، أحمد. *كتاب الأثر الجليل لقدماء وادي النيل*. بولاق: المطبعة الأميرية، ١٨٩٥.

نجم، محمد يوسف. *المسرح العربي: دراسات ونصوص*. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٣.

قطب، سيد. *في ظلال القرآن*. القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٦.

--------. *معالم في الطريق*. القاهرة: دار الشروق، ١٩٨٢.

صنوع، يعقوب. *اللعبة التياتيرية*، تحقيق: نجوى غنوص. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧.

السيد، أحمد لطفي. *تأملات في الفلسفة والأدب والسياسية والاجتماع*. القاهرة: دار المعارف، لا تاريخ.

شلش، على. نجيب محفوظ: *الطريق والصدى*. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٣.

الشنقيطي، أحمد بن الأمين. شرح *المعلقات العشر*. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٤.

شوقي، أحمد. مصرع *كليوباترا*. القاهرة: مطبعة مصر، ١٩١٧.

-------. *الشوقيات*: الأعمال الشعرية الكاملة. بيروت: دار العودة، ٢٠٠٠.

السيوطي، جلال الدين. كتاب حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة. القاهرة: إسماعيل حافظ، تقريبا ١٨٨١.

الطهطاوي، رفاعة رافع. تخليص الإبريز في تلخيص باريز، أو الديوان النفيس بايوان باريس. تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٩١ *[١٨٣٤]*.

---------. *مناهج الأدب المصرية في مباهج الأدب العصرية*. بولاق: المطبعة الكبرى الأميرية، ١٨٦٦.

---------. *أنوار توفيق الجليل في أخبار مصر وتوثيق بنى إسماعيل*، في الأعمال الكاملة لرفاعة رافع *الطهطاوي*، تحرير محمد عمارة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٤ [١٨٦٨].

----------. *المرشد الأمين للبنات والبنين*. القاهرة: مطبعة المدارس الملكية، ١٨٧٢)، ٩٤.

التونسي، بيرم. *ديوان بيرم التونسي*. بيروت: دار العودة، ١٩٩٦.

الزركشي، أبو عبد الله بدر الدين. البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٧.

مراجع بالإنجليزية والفرنسية

Abrams, M. H. "From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art." In *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*. Berkeley: University of California Press, 1985.

Abu El-Haj, Nadia. *Facts on the Ground: Archaeological Practice and Territorial Self-Fashioning in Israeli Society*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Ahmad, Aijaz. *In Theory*. London: Verso Press, 1992.

Altick, Richard. *The Shows of London*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

Ali, Ahmed, trans. *Al-Qur'an: A Contemporary Translation.* Princeton: Princeton University Press, 1984.

Andrews, Malcolm. *The Search for the Picturesque.* Stanford: Stanford University Press, 1989.

Arkoun, Mohamed. "Peut-on parler de merveilleux dans le Coran?" In *L'Étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval: actes du colloque tenu au Collège de France à Paris, en Mars 1974*, 1–60. Paris: Institut du Monde Arabe, 1978.

Arnheim, Rudolph. "A Review of Proportion." In *Toward a Psychology of Art*, 102–19. Berkeley: University of California Press, 1966.

Assmann, Jan. *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.

d'Athanasi, Yanni. *A Brief Account of the Researches and Discoveries in Upper Egypt made under the Direction of Henry Salt, Esq., to which is added a detailed catalogue of Mr. Salt's Collection of Egyptian Antiquities.* London: John Hearne, 1836.

Ayoub, Mahmoud. *The Qur'an and Its Interpreters.* Albany: SUNY Press, 1984.

Badawi, M. M. *Early Arabic Drama.* Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

al-Baghdadi, 'Abd al-Latif. "Extract from the Relation Respecting Egypt of Abd Allatif." Translated by Silvestre de Sacy in *Voyages and Travels in All Parts of the World*, ed. John Pinkerton. London: Longman, Hunt, Rees, Orme and Brown, 1811. Vol. 15.

de Baignières, Paul, ed. and trans. *L'Égypte satirique: Album d'Abou Naddara.* Paris: Lefebvre, 1886.

Baikie, James. *Peeps at Many Lands: Ancient Egypt.* London: A. and C. Black, 1912.

———. *A Century of Excavation in the Land of the Pharaohs.* London: Religious Tract Society, 1924.

Bal, Mieke. "Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting." In *The Cultures of Collecting*, eds. J. Elsner and R. Cardinal. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994.

Bamyeh, Mohammed A. *The Social Origins of Islam: Mind, Economy, Discourse.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Baring, Evelyn. Lord Cromer. *Modern Egypt.* New York: Macmillan Company, 1908.

Becker, C. H. "Abu-1-Hawl," *Encyclopaedia of Islam.*

Belzoni, Giovanni. *Narrative of the Operations and Recent Discoveries within the Pyramids, Temples, Tombs, and Excavations in Egypt and Nubia.* London: John Murray, 1820.

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics.* New York: Routledge, 1995.

Bequette, M. K. "Shelley and Smith: Two Sonnets on Ozymandias." *Keats-Shelley Journal* 26 (1977), 29–31.

Berlinerblau, Jacques. *Heresy in the University: The Black Athena Controversy and the Responsibilities of American Intellectuals.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1999.

Bermingham, Ann. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740–1860.* Berkeley: University of California Press, 1986.

Bernal, Martin. *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1987.

Berque, Jacques. *Imperialism and Revolution,* trans. Jean Stewart. New York: Praeger, 1972.

Bohls, Elizabeth A. *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics: 1716–1818.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Bonomi, Joseph, and Francis Arundale. *Gallery of Antiquities Selected from the British Museum.* London: John Weale, 1842–43.

Bosworth, C. E. "Al-Jabarti and the Frankish Archaeologists." *International Journal of Middle East Studies* 8 (1977).

Boullata, Issa. *Literary Structures of Religious Meaning in the Qur'an.* Richmond: Curzon Press, 2000.

Bowring, John. *Report on Egypt and Candia Addressed to the Right Hon. Lord Viscount Palmerston.* London: W. Clowes and Sons, 1840.

Bratton, Fred Gladstone. *A History of Egyptian Archaeology.* New York: Thomas Y. Crowell, 1968.

Brendon, Piers. *Thomas Cook: 150 Years of Popular Tourism.* London: Secker and Warburg, 1991.

Brown, Bill. *The Sense of Things: The Object Matter of American Literature.* Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Brown, James. "'Ozymandias': The Riddle of the Sands." *Keats-Shelley Journal* 12 (1998), 51–75.

Bruce, James. *Travels to Discover the Source of the Nile, in the Years 1768, 1769, 1770, 1771,1772, and 1773: in Five Volumes.* Edinburgh: J. Ruthven, 1790.

Brugman, J. *An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt.* Leiden: E. J. Brill, 1984.

Burckhardt, John Lewis. *Travels in Nubia.* London: John Murray, 1819.

Callon, Michel. *The Laws of the Markets.* Oxford: Blackwell Publishers, 1998.

———. "Four Models for the Dynamics of Science." In *Handbook of Science and Technology Studies,* ed. S. Jasanoff et al. Beverly Hills: Sage Publications, 1995.

Callon, Michel, with John Law. "Agency and the Hybrid *Collectif.*" *South Atlantic Quarterly* 94:2 (1995), 481–508.

Calvert, John. "The World Is an Undutiful Boy! Sayyid Qutb's American Experience." *Islam and Christian-Muslim Relations* 11:1 (2000).

Carré, Jean-Marie. *Voyageurs et écrivains français en Égypte, tome I: du début à la fin de la domination Turque.* Cairo: L'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1956.

Carré, Olivier. *Mysticism and Politics: A Critical Reading of Fi Zilal al-Qur'an by Sayyid Qutb (1906–1966),* trans. W. Shepard. Leiden: E. J. Brill, 2003.

Carter, Howard, and A. C. Mace. *The Discovery of the Tomb of Tutankhamen.* New York: Dover Publications, 1977 [1923].

———. *Tut•Ankh•Amen: The Politics of Discovery.* London: Libri, 1998.

Ceram, C. W. *Gods, Graves and Scholars.* London: Gollancz, Sidgwick and Jackson, 1952.

Champollion, Jean-François. *Lettres et journaux écrits pendant le voyage d'Égypte.* Edited by H. Hartleben. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1986.

———. *Egyptian Diaries: How One Man Solved the Mysteries of the Nile.* London: Gibson Square Books, 2001.

Cohn, Bernard. *Colonialism and Its Forms of Knowledge: The British in India.* Princeton: Princeton University Press, 1996.

Colla, Elliott. "Hooked on Pharaonics: Literature and the Appropriations of Ancient Egypt." Ph.D. diss., U.C. Berkeley, 2000.

———. "Shadi 'Abd al-Salam's *al-Mumiya'*: Ambivalence and the Egyptian Nation-State." In *Beyond Colonialism and Nationalism in North Africa,* ed. Ali Ahmida, 109–46. New York: Palgrave, 2000.

———. "The Stuff of Egypt: The Nation, the State and Their Proper Objects." *new formations* 45 (Winter 2001–02), 72–90.

———. "The Measure of Egypt." *Postcolonial Studies* 7:2 (Winter 2005), 271–93.

Cook, Michael. "Pharaonic History in Medieval Egypt." *Studia Islamica* 57 (1983).

Cooper, Fred. *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History.* Berkeley: University of California Press, 2005.

Curl, James Stevens. *Egyptomania, the Egyptian Revival: A Recurring Theme in the History of Taste.* Manchester: Manchester University Press, 1994.

Daly, Nicholas. "That Obscure Object of Desire: Victorian Commodity Culture and Fictions of the Mummy." *Novel* 28:1 (1994), 24–51.

Damiani, Anita. "Richard Pococke (1704–1765)." In *Enlightened Observers: British Travellers to the Near East, 1715–1850,* 70–104. Beirut: American University of Beirut, 1979.

David, Rosalie. *The Experience of Ancient Egypt*. London: Routledge, 2000.

Davies, Bryn. "Henry Salt." *Bulletin of the Faculty of Arts Fouad I University* 2:1 (1934), 67–81.

Dawson, Warren. *Who Was Who in Egyptology*. London: Egypt Exploration Society, 1952.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *The Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. New York: Viking Press, 1977.

Denon, Vivant. *Travels in Upper and Lower Egypt, During the Campaigns of General Bonaparte*. London: J. Cundee, 1803.

Diop, Cheikh Anta. *The African Origin of Civilization: Myth or Reality*. Chicago: Lawrence Hill Books, 1974.

Disher, Maurice Willson. *Pharaoh's Fool*. London: Heinemann, 1957.

Duncan, Carole. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge, 1995.

Dykstra, Darrell. "Pyramids, Prophets, and Progress: Ancient Egypt in the Writings of 'Ali Mubarak." *Journal of the American Oriental Society* 114:1 (January-March 1994).

Eggers, Vernon. *A Fabian in Egypt: Salamah Musa and the Rise of the Professional Classes in Egypt, 1909–1939*. London: University Press of America, 1986.

El-Daly, Okasha. *Egyptology: The Missing Millennium: Ancient Egypt in Medieval Arabic Writings*. London: UCL Press, 2005.

El-Enany, Rasheed. *Naguib Mahfouz: The Pursuit of Meaning*. New York: Routledge, 1993.

Euben, Roxanne L. *Enemy in the Mirror: Islamic Fundamentalism and the Limits of Modern Rationalism, a Work of Comparative Political Theory*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.

Fagan, Brian M. *The Rape of the Nile: Tomb Robbers, Tourists, and Archaeologists in Egypt*. New York: Charles Scribner's Sons, 1975.

Fahd, Tawfiq. "Le Merveilleux dans la faune, la flore et les minéraux." In *L'Étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval: actes du colloque tenu au Collège de France à Paris, en Mars 1974*, 117–165. Paris: Institut du Monde Arabe, 1978.

Finati, Giovanni. *Narrative of the Life and Adventures of Giovanni Finati, Native of Ferrara; Who, Under the Assumed Name of Mahomet, Made the Campaigns Against the Wahabees for the Recovery of Mecca and Medina; and Since Acted as Interpreter to European Travelers in Some of the Parts Least Visited of Asia and Africa*, trans. and ed. W. J. Bankes. London: John Murray, 1830.

Fisher, Philip. *Making and Effacing Art: Modern American Art in a Culture of Museums*. New York: Oxford University Press, 1991.

Flood, Finbarr Barry. "Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum." *Art Bulletin* 84:4 (December 2002), 641–59.

Fodor, Alexander. "The Origins of the Arabic Legends of the Pyramids." *Acta Orientalia Academiæ Scientiarum Hungaricæ* 23 (1970).

———. "The Metamorphosis of Imhotep: A Study in Islamic Syncretism." *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* 98 (1976), 155–81.

de Forbin, Louis Nicolas. *Voyage dans le Levant en 1817 et 1818*. Paris: Imprimerie Royale, 1819.

France, Peter. *The Rape of Egypt: How the Europeans Stripped Egypt of Its Heritage*. London: Barrie and Jenkins, 1991.

Gamboni, Dario. *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. London: Reaktion Books, 1997.

Gendzier, Irene L. *The Practical Visions of Ya'qub Sanu'*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1966.

Gershoni, Israel, and James Jankowski, eds. *Egypt, Islam, and the Arabs: The Search for Egyptian Nationhood, 1900–1930*. New York: Oxford University Press, 1986.

———. *Commemorating the Nation: Collective Memory, Public Commemoration, and National Identity in Twentieth-Century Egypt*. Chicago: Middle East Documentation Center, 2004.

Gliddon, George. *An Appeal to the Antiquaries of Europe on the Destruction of the Monuments of Egypt*. London: James Madden, 1841.

Grabar, Oleg. "Islam and Iconoclasm." In *Iconoclasm: Papers Given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Birmingham, March 1975*, eds. A. Bryer and J. Herrin. Birmingham: Centre for Byzantine Studies, 1977.

Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Gril, Denis. "Le Personage Coranique de Pharaon d'après l'interprétation d'ibn 'Arabi." *Annales Islamologiques* 14 (1978), 37–57.

Haarman, Ulrich. "Regional Sentiment in Medieval Islamic Egypt." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 43:1 (1980).

———. "In Quest of the Spectacular: Noble and Learned Visitors to the Pyramids Around 1200 AD." In *Islamic Studies Presented to Charles J. Adams*, eds. Wael Hallaq and Donald P. Little. Leiden: E. J. Brill, 1991.

Halbertal, Moshe. "Coexisting with the Enemy: Jews and Pagans in the Mishnah." In *Tolerance and Intolerance in Early Judaism and Christianity*, eds. Graham Stanton and Guy Stroumsa, 159–72. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Hamilton, William. *Remarks on Several Parts of Turkey: Part 1, Aegyptiaca or, Some Account of the Antient and Modern State of Egypt, as Obtained in the Years 1801, 1802*. London: T. Payne, 1809.
Haraway, Donna. *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. New York: Routledge, 1989.
Hawass, Zahi. *Secrets from the Sand: My Search for Egypt's Past*. New York: Harry N. Abrams, 2003.
Hawting, G. R. *The Idea of Idolatry and the Emergence of Islam: From Polemic to History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
Heidegger, Martin. "The Age of the World Picture." In *Off the Beaten Path*, eds. and trans. J. Young and K. Haynes. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
Heidegger, Martin. "The Thing." In *Poetry, Language, Thought*, trans. Albert Hofstadter, 165–86. New York: Harper Colophon Books, 1971.
Herodotus. *The History*. Translated by David Grene. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
Hodgson, Marshall G. S. "Islam and Image." *History of Religions* 3 (1969), 220–60.
Horkheimer, Max, and Theodor Adorno. *Dialectic of Enlightenment*. Translated by John Cumming. New York: Herder and Herder, 1972.
Hourani, Albert. *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798–1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
Hoving, Thomas. *Tutankhamun: The Untold Story*. New York: Simon and Schuster, 1978.
Humbert, Jean-Marcel. *Egyptomania: Egypt in Western Art 1730–1930*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1994.
Hussein, Kadria. "La reine Teti-Sheri et la restauration nationale." *Le Revue du Caire* 1:3 (1938), 191–210.
Irby, Charles Leonard, and James Mangles. *Travels in Egypt and Nubia, Syria and Asia Minor during the years 1817 & 1818*. London: Privately published, 1823.
d'Ison, Claudine Le Tourneur. *Mariette Pacha, ou le rêve égyptien*. Paris: Plon, 1999.
Iversen, Erik. *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
Izutsu, Toshihiko. *Ethico-Religious Concepts in the Qur'an*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2002.
al-Jabarti, 'Abd al-Rahman. *'Abd al-Rahman al-Jabarti's History of Egypt*. Trans. and eds. Thomas Philipp and Moshe Perlman. Stuttgart: Franz Steiner, 1994.
James, T. G. H. *Howard Carter: The Path to Tutankhamun*. London: Kegan Paul International, 1992.

Jameson, Fredric. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text* 15 (Fall 1986).
Jankowski, James P. *Egypt's Young Rebels, 'Young Egypt': 1933–1952*. Stanford: Hoover Institution Press, 1975.
Janowitz, Anne. "Shelley's Monument to Ozymandias." *Philological Quarterly* 63:4 (Fall 1984), 477–91.
Jasanoff, Maya. *Edge of Empire: Lives, Culture, and Conquest in the East, 1750–1850*. New York: Vintage Books, 2005.
Jenkins, Ian. *Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum 1800–1939*. London: British Museum Press, 1992.
Jomard, Edmé François, et al. *Description de l'Égypte, ou, Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*. Paris: L'Imprimerie Impériale, 1809.
———. *Coup-d'oeil impartial sur l'état présent de l'Égypte, comparé à sa situation antérieure*. Paris: Imprimerie de Béthune et Plon, 1836.
Kepel, Gilles. *Muslim Extremism in Egypt: The Prophet and Pharaoh*. Berkeley: University of California Press, 1986.
Khalidi, Tarif. *Arabic Historical Thought in the Classical Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
Khatab, Sayed. *The Political Thought of Sayyid Qutb: The Theory of* Jahiliyya. New York: Routledge, 2006.
Khater, Antoine. *Le Régime juridique de fouilles et des antiquités en Égypte*. Cairo: Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1960.
Khouri, Mounah A. *Poetry and the Making of Modern Egypt (1882–1922)*. Leiden: E. J. Brill, 1971.
King, G. R. D. "Islam, Iconoclasm, and the Declaration of Doctrine." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 48:2 (1985), 267–77.
Kopytoff, Igor. "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process." In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai, 64–91. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
Kuberski, Philip. *The Persistence of Memory: Organism, Myth, Text*. Berkeley: University of California Press, 1992.
Landau, Jacob M. "Abu Naddara, an Egyptian-Jewish Nationalist." *Journal of Jewish Studies* 3:1 (1952).
———. *Studies in the Arab Theater and Cinema*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1958.
Lant, Antonia. "The Curse of the Pharaoh, or How Cinema Contracted Egyptomania." In *Visions of the East: Orientalism in Film*, ed. M. Bernstein and G. Studlar, 69–98. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.
Latour, Bruno. *The Pasteurization of France*. Translated by Alan Sheridan and John Law. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

———. *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.

———. *The Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy.* Translated by Catherine Porter. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004.

———. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory.* Oxford: Oxford University Press, 2005.

Latour, Bruno, with Steve Woolgar. *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts.* Princeton: Princeton University Press, 1986.

Law, John. *Organizing Modernity.* Oxford: Blackwell, 1994.

———. "On the Subject of the Object: Narrative, Technology, and Interpretation." *Configurations* 8:1. (2000).

Lefkowitz, Mary. *Not Out of Africa: How 'Afrocentrism' Became an Excuse to Teach Myth as History.* New York: Basic Books, 1996.

Lefkowitz, Mary, and G. Rogers, eds. *Black Athena Revisited.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996.

Light, Henry. *Travels in Egypt, Nubia, Holy Land, Mount Lebanon, and Cyprus, in the Year 1814.* London: printed for Rodwell and Martin, 1818.

Long, George. *The British Museum: Egyptian Antiquities.* London: Charles Knight, 1832.

MacCannell, Dean. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class.* Berkeley: University of California Press, 1999.

Madden, Richard Robert. *Travels in Turkey, Egypt, Nubia and Palestine in 1824, 1825, 1826, and 1827.* London: Henry Colburn, 1829.

Mahdi, Muhsin. *Ibn Khaldun's Philosophy of History.* Chicago: University of Chicago Press, 1957.

Manley, Deborah, and Peta Rée. *Henry Salt: Artist, Traveller, Diplomat, Egyptologist.* London: Libri, 2001.

Mariette, Auguste. *Description du Parc Égyptien.* Paris: Dentu, 1867.

———. *Notice des principaux monuments exposés dans les galeries provisoires du Musée d'Antiquités Égyptiennes de S. A. le Vice-Roi à Boulaq.* Alexandria: Mourès, Rey and Ce., 1868.

———. *Itinéraire de la Haute-Égypte, comprenant une description des monuments antiques des rives du Nil entre le Caire et la Première Cataracte.* Alexandria: Mourès and Cie., 1872.

———. *Voyage dans la Haute-Égypte: Explication de quatre-vingt-trois vues photographiées d'après les monuments antiques, compris entre le Caire et la première cataracte par Auguste Mariette-Bey.* Cairo: A. Mourès, 1878.

Maspero, Gaston. *Guide du Visiteur au Musée de Boulaq*. Boulaq: Musée du Boulaq, 1883.
Mayes, Stanley. *The Great Belzoni: The Circus Strongman Who Discovered Egypt's Ancient Wonders*. London: I. B. Tauris, 2003 [1959].
McAlister, Melani. *Epic Encounters: Culture, Media and US Interests in the Middle East, 1945–2000*. Berkeley: University of California Press, 2001.
McBride, Barrie St. Clair. *Farouk of Egypt, A Biography*. New York: A. S. Barnes, 1967.
McClellan, Andrew. *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. Berkeley: University of California Press, 1994.
McLeave, Hugh. *The Last Pharaoh: Farouk of Egypt*. New York: McCall, 1970.
Mertz, Barbara. *Temples, Tombs and Hieroglyphs*. London: Gollancz, 1964.
Meskell, Lynn. "Deir el Medina in Hyperreality: Seeking the People of Pharaonic Egypt." *Journal of Mediterranean Archaeology* 7:2 (1994), 193–216.
———, ed. *Archaeology Under Fire: Nationalism, Politics and Heritage in the Eastern Mediterranean and Middle East*. London: Routledge, 1998.
———. "An Archaeology of Social Relations in an Egyptian Village." *Journal of Archaeological Method and Theory* 5:3 (1998), 209–43.
———. "Sites of Violence: Terrorism, Tourism, and Heritage in the Archaeological Present." In *Embedding Ethics*. Oxford: Berg, 2005.
———. "Object Orientations." In *Archaeologies of Materiality*. Oxford: Blackwell, 2005.
Meskell, Lynn, and Peter Pels, eds. *Embedding Ethics*. Oxford: Berg, 2005.
Miller, Edward. *That Noble Cabinet: A History of the British Museum*. London: Andre Deutsch, 1973.
Mir, Mustansir. "The Qur'an as Literature." *Religion and Literature* 20:1 (1988).
Mitchell, Richard P. *The Society of the Muslim Brothers*. Oxford: Oxford University Press, 1969.
Mitchell, Timothy. *Colonising Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
———. *Rule of Experts: Egypt, Techno-Politics, Modernity*. Berkeley: University of California Press, 2002.
Monroe, James. "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry." *Journal of Arabic Literature* 3 (1972), 1–53.
de Montulé, Edward. *Travels in Egypt during 1818 and 1819*. London: Richard Phillips, 1821.
Moreh, Shmuel, trans. *Al-Jabarti's Chronicle of Napoleon in Egypt*. Princeton: Markus Weiner, 2001.

Moore, David Chioni, ed. *Black Athena Writes Back: Martin Bernal Responds to His Critics.* Durham: Duke University Press, 2001.
Moser, Stephanie. *Wondrous Curiosities: Ancient Egypt at the British Museum.* Chicago: University of Chicago Press, 2006.
Musa, Salamah. *The Education of Salamah Musa.* Leiden: E. J. Brill, 1961.
Musallam, Adnan A. "Prelude to Islamic Commitment: Sayyid Qutb's Literary and Spiritual Orientation, 1932–1938." *Muslim World* 80:3–4 (July–October 1990), 176–89.
———. *Sayyid Qutb: The Emergence of the Islamicist 1939–1950.* East Jerusalem: PASSIA, 1990.
———. *From Secularism to Jihad: Sayyid Qutb and the Foundations of Radical Islamism.* Westport, Conn.: Praeger, 2005.
Musallam, B. F. "The Modern Vision of 'Ali Mubarak." In *The Islamic City,* ed. R. B. Serjeant, 183 99. Paris: UNESCO, 1980.
Newman, Daniel L. *An Imam in Paris: Account of a Stay in France by an Egyptian Cleric (1826–1831).* London: Saqi, 2004.
Norden, Frederick Lewis. *Travels in Egypt and Nubia.* Edited by Peter Templeton. London: Lockyer Davis and Charles Reymers, 1758.
Ong, Walter. *Orality and Literacy.* London: Methuen Press, 1984.
Orany, Ezzat. "'Nation,' 'patrie,' 'citoyen' chez Rifa'a al-Tahtawi et Khayr al-Din al-Tounsi." *MIDEO* 16 (1983), 169–90.
Osman, Dalia N. "Occupiers' Title to Cultural Property: Nineteenth-Century Removal [of] Egyptian Artifacts." *Columbia Journal of Transnational Law* 37 (1999), 969–1000.
Ostle, Robin. "Modern Egyptian Renaissance Man." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 57:1 (1994), 184–92.
Panofsky, Erwin. "The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles." In *Meaning in the Visual Arts.* New York: Doubleday Anchor Books, 1955.
Paret, R. "Le Corps de Pharaon signe et avertissement pour la postérité." *Études d'Orientalisme, dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal.* Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose, 1962.
Pearce, Susan M. "Giovanni Battista Belzoni's Exhibition of the Reconstruction of Pharaoh Seti I in 1821." *Journal of the History of Collections* 12:1 (2000), 109–25.
Peled, Mattityahu. *Religion, My Own: The Literary Works of Najib Mahfuz.* New Brunswick: Transaction Books, 1983.
Pickering, Andrew. *The Mangle of Practice: Time, Agency, and Science.* Chicago: University of Chicago Press, 1995.
Plessner, M. "Hermes Trismegistus and Arab Science." *Studia Islamica* 2 (1954), 45–59.

Pococke, Richard. *A Description of the East, and Some Other Countries.* London: W. Bowyer, 1743.
Podro, Michael. *The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand.* Oxford: Clarendon Press, 1972.
Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation.* New York: Routledge, 1992.
al-Qadi, Widad. "East and West in 'Ali Mubarak's *'Alamuddin.*" In *Intellectual Life in the Arab East, 1890–1939,* ed. Marwan R. Buheiry. Beirut: American University of Beirut, 1981.
Reid, Donald Malcolm. *Whose Pharaohs?: Archaeology, Museums, and Egyptian National Identity from Napoleon to World War I.* Berkeley: University of California Press, 2002.
———. "Indigenous Egyptology: The Decolonization of a Profession." *Journal of the American Oriental Society* 105:2 (1985), 233–46.
———. "Nationalizing the Pharaonic Past: Egyptology, Imperialism, and Egyptian Nationalism, 1922–1952." In *Rethinking Nationalism in the Arab Middle East,* eds. J. Jankowski and I. Gershoni, 127–49. New York: Columbia University Press, 1997.
Reimer, Michael J. "'Ali Mubarak's Description of al-Azhar." *International Journal of Middle East Studies* 29 (1997).
Richardson, Robert. *Travels Along the Mediterranean and Parts Adjacent in Company with the Earl of Belmore, During the Years 1816–17–18.* London: T. Cadwell, 1822.
Richmond, H. M. "Ozymandias and the Travelers." *Keats-Shelley Journal* 11 (1962), 67–71.
Ridley, Ronald. *Napoleon's Proconsul in Egypt: The Life and Times of Bernardino Drovetti.* London: Rubicon Press, n.d.
Riegl, Alois. "The Modern Cult of Monuments: Its Character and Origin." *Oppositions* 25 (Fall 1982), 21–51.
Rifaud, Jean-Jacques. *Voyages en Egypte 1805–1827.* Paris: n.p., 1830.
Rodinson, Maxime. "La Place du merveilleux et de l'étrange dans la conscience du monde musulman médiéval." In *L'Étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval: actes du colloque tenu au Collège de France à Paris, en Mars 1974,* 167–226. Paris: Institut du Monde Arabe, 1978.
Rojek, Chris, and John Urry eds. *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory.* London: Routledge, 1997.
Rushdy, Rashad. "English Travellers in Egypt During the Reign of Mohamed Ali." *Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad I University* 14:2 (1952), 1–61.
Said, Edward. *Orientalism.* New York: Pantheon Books, 1978.
Salt, Henry. *The Life and Correspondence of Henry Salt, Esq.* Edited by J. J. Halls. London: Richard Bentley, 1834.

Scholes, Robert. *Structuralism in Literature: An Introduction.* New Haven: Yale University Press, 1974.
Sells, Michael. *Desert Tracings: Six Classic Arabian Odes by 'Alqama, Shanfara, Labid, 'Antara, al-A'sha, and Dhu al-Rumma.* Middletown: Wesleyan University Press, 1989.
———. *Approaching the Qur'an: The Early Revelations.* Ashland: White Cloud Press, 1999.
Serres, Michel. *The Natural Contract.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
Shapin, Steven. *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life.* Princeton: Princeton University Press, 1985.
al-Sharouni, Subhi. "Mahmoud Mukhtar: A Traditional and Contemporary Artist." *UR* 1 (1984), 27–28.
Shelley, Percy Bysshe. *Shelley's Poetry and Prose.* Eds. D. H. Reiman and S. B. Powers. New York: W. W. Norton, 1977.
Shepard, William. *Sayyid Qutb and Islamic Activism: A Translation and Critical Analysis of Social Justice in Islam.* Leiden: E. J. Brill, 1996.
Silberman, Neil Asher. *Between Past and Present: Archaeology, Ideology, and Nationalism in the Modern Middle East.* New York: Anchor Books, 1989.
Smith, Charles. *Islam and the Search for Social Order in Modern Egypt: A Biography of Muhammad Husayn Haykal.* Albany: SUNY Press, 1983.
———. "Imagined Identities, Imagined Nationalisms: Print Culture and Egyptian Nationalism in Light of Recent Scholarship." *International Journal of Middle East Studies* 29:4 (November 1997), 607–22.
Solé, Robert, and Dominique Valbelle. *The Rosetta Stone: The Story of Decoding the Hieroglyphics.* London: Profile Books, 2001.
Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America.* Berkeley: University of California Press, 1991.
Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.
Stetkevych, Jaroslav. *The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasib.* Chicago: University of Chicago Press, 1993.
Stetkevych, Suzanne Pinckney. *The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual.* Ithaca: Cornell University Press, 1993.
Stoler, Ann Laura, and Frederick Cooper. *Tensions of Empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World.* Berkeley: University of California Press, 1997.
Strabo. *The Geography of Strabo.* Trans. Horace Leonard Jones. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967.
Stroumsa, Guy. "Tertullian on Idolatry and the Limits of Tolerance." In *Tolerance and Intolerance in Early Judaism and Christianity*, eds. Graham Stan-

ton and Guy Stroumsa, 173–84. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
Summerson, John. *The Classical Language of Architecture.* Cambridge: MIT Press, 1963.
al-Suyuti, Jalal al-Din. "The Treatise on the Egyptian Pyramids (*Tuhfat al-kiram fi khabar al-ahram*) by Jalal al-Din al-Suyuti." Trans. Leon Nemoy. *Isis* 30 (1939), 2–37.
Synopsis of the Contents of the British Museum. London: Richard and Arthur Taylor, 1821.
Tagher, Jacques. "Fouilleurs et antiquaires en Égypte au XIXe siècle." *Cahiers d'histoire égyptienne* 3:1 (November 1950), 72–86.
Thomas, Nicholas. *Entangled Objects: Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
Thompson, Jason. *Sir Gardner Wilkinson and His Circle.* Austin: University of Texas Press, 1997.
Trigger, Bruce G. *A History of Archaeological Thought.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
Troutt Powell, Eve M. *A Different Shade of Colonialism: Egypt, Great Britain, and the Mastery of the Sudan.* Berkeley: University of California Press, 2003.
van der Spek, Kees. "Dead Mountain Versus Living Community: The Theban Necropolis as Cultural Landscape." In *Proceedings of the Third International Seminar Forum UNESCO: University and Heritage*, eds. W. S. Logan, C. Long, and J. Martin, 176–82. Melbourne: Deakin University Press, 1998.
Vasiliev, A. A. "The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II, A.D. 721." *Dumbarton Oaks Papers* 9–10 (1956).
Vaux, W. S. W. *Handbook to the Antiquities in the British Museum: Being a Description of the Remains of Greek, Assyrian, Egyptian, and Etruscan Art Preserved There.* London: John Murray, 1851.
Von Hees, Syrinx. "The Astonishing: a Critique and Re-reading of 'Aga'ib Literature." *Middle East Literatures* 8:2 (July 2005), 101–20.
Von Minutoli, Wolfradine. *Recollections of Egypt.* Philadelphia: Carey, Lea and Carey, 1827.
Walker, D. P. *The Ancient Theology: Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Century.* Ithaca: Cornell University Press, 1972.
Warren, Karen J. "A Philosophical Perspective on the Ethics and Resolution of Cultural Properties Issues." In *The Ethics of Collecting Cultural Property: Whose Culture? Whose Property?*, ed. P. M. Messenger, 1–25. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989.
Wendell, Charles. *Five Tracts of Hasan al-Banna' (1906–1949).* Berkeley: University of California Press, 1978.

Wensinck, A. J., and G. Vajda. *The Encyclopaedia of Islam*, s.v. "Fir'awn."
Wilkinson, John Gardner. *Modern Egypt and Thebes: Being a Description of Egypt; Including the Information Required for Travellers in the Country.* London: John Murray, 1843.
Williams, J. F. Lake. *Letter I. of a series, on a fragment of the Plmyooymyyz [sic] . . . being a Dissertation on the Famous Colossal and Harmonious Statue of Amniphosis, Osmandias or Memnon, at Heliopolis, in the Thebais, Upper-Aegypt; or, an Essay to Account for the Phenomenon of its Music, Upon Philosophical Principles, With a Copious View of the Religion, Customs, Arts, and some popular ceremonies of the Ancient Inhabitants of the Aegyptian Empire. Being the Substance of a Letter or Memorial, Most Respectfully Addressed to the Royal Antiquarian Society of London.* London: E. Wilson, 1815.
Wilson, John A. *Signs and Wonders Upon Pharaoh.* Chicago: University of Chicago Press, 1964.
Wittkower, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism.* London: Alec Turanti, 1952.
Wortham, John David. *The Genesis of British Egyptology, 1549–1906.* Norman: University of Oklahoma Press, 1971.
Zadeh, Travis. "Translation, Language, and Identity: Pre-modern Negotiations along the Frontiers of Islam." Unpublished dissertation, Harvard University, 2006.

مسرد بالمصطلحات والأسماء الأجنبية

actant	الفعلانية
Admiralty	إدارة البحرية البريطانية
Adorno, Theodor	ثيودور أدورنو
African Association	الجمعية الأفريقية: جمعية إنجليزية، تأسست في لندن عام ١٧٨٨، فيما بعد فقدت هذه الجمعية أهميتها وذابت في الجمعية الجغرافية الملكية
Akerblad, Johann David	يوهان دافيد أكربلاد
Antaeopolis	أنتايوبوليس: هي قرية قاو الكبير الحالية بمحافظة سوهاج
antiquarian	تاجر آثار
antiquities	آثار عتيقة، عصور قديمة
antiquity	القِدَم، العصور القديمة، الأزمنة القديمة
Apollinopolis Parva	أبولينوبوليس بارفا: هي قوص الواقعة على الضفة الشرقية للنيل بين طيبة وقفط
archaeology	علم الآثار
architecture	العمارة، فن العمارة
artifact	شيء من صنع الإنسان، شيء فني، أثري
Artifaction	قال المؤلف لي (في اتصال تليفوني معي) أن هذه الكلمة من سكه هو، بمعنى أنها لم ترد من قبل بصيغة الفعل، والمقصود بها إضفاء صفة الأثر الفني على الأشياء المكتشفة، تحويل شيء مكتشف عن طريق التنقيب الأثري إلى قطعة أثرية ذات قيمة فنية ومتحفية.
artificial	صناعي، من صنع الإنسان
artificialia	صناعي
Assmann, Jan	جان أسمان
Balfour, Arthur, Lord	اللورد آرثر بلفور
Bankes, William John	ويليام جون بانكس رحالة إنجليزي ثري
Banks, Joseph	جوزيف بانكس، من أشهر أمناء المتحف البريطاني
Baring, Evelyn	إيفلين بارينج (والذي أصبح فيما بعد اللورد كرومر)، لعب دورا رئيسيا في إدارة ديون مصر أثناء أزمة ١٨٧٨-١٨٧٩، وأصبح القنصل العام البريطاني أثناء السنوات الخمس والعشرين الأولى من احتلال مصر
Belzoni, Paduan Giovanni	بادوان جيوفاني بلزوني
Bowring, John	جون باورينج
Breasted, James Henry	جيمس هنري برستيد: عالم مصريات

British Foreign Office	وزارة الخارجية البريطانية
Bruce, James	جيمس بروس: رحالة أسكتلندي زار مصر في القرن الثامن عشر
Brugsch, Heinrich	هاينريش بروجش: عالم مصريات ألماني أنشأ في عهد إسماعيل مدرسة لتدريب علماء المصريات المصريين. عرفت بـ «مدرسة اللسان القديم».
Burckhardt, John Lewis	جون لويس بيركهارت: رحالة سويسري-إنجليزي، عرف باسم الشيخ إبراهيم، حيث سافر في صعيد مصر عام ١٨١٣ متنكرا في زي شيخ مسلم هندوستاني
Burton, Harry	هاري بيرتون: مصور فوتوغرافي التقط صور مقبرة توت عنخ آمون عند اكتشافها
Champollion, Jean-François	جان فرانسوا شامبليون: عالم فرنسي استطاع فك شفرة اللغة الهيروغليفية
Cromer, Lord	اللورد كرومر: واسمه قبل أن يصبح لوردا هو إيفلين بارينج
d'Athanasi, Giovanni	جيوفاني داثاناسي: كان ترجمانا للقنصلية البريطانية
demotic	الكتابة الديموطيقية
Denon, Vivant	فيفان دينون (١٧٤٧-١٨٢٥): فنان وكاتب ودبلوماسي وأثري فرنسي، رافق نابليون في حملته على مصر، مؤلف كتاب *رحلات في مصر العليا والدنيا*
Description de l'Égypte	*وصف مصر*، ١٨٠٩-١٨٢٠، الكتاب الموسوعي عن مصر والذي قام بتأليفه علماء نابليون بونابرت
Die Zauberflöte	باليه الناي السحري من تأليف موتسارت
Diodorus Sicilus	ديودوروس الصقلي
discovery	كشف (أثري)
Drovetti, Bernardino	برناردينو دروفيتي: القنصل الفرنسي في مصر منذ ١٨٠٣
Egyptian artifact	أثر فني مصري
Egyptology	علم المصريات، المصرولوجيا
Elgin Marbles	رخاميات إلجين: مجموعة من منحوتات البارثينون الرخامية اشتراها المتحف البريطاني من اللورد إلجين
Elgin, Lord	لورد إلجين: اشترى منه المتحف البريطاني أفاريز البارثينون
Excavation	تنقيب، الحفر بحثا عن الآثار
exploration	الاستكشاف
Fabian socialism	الاشتراكية الفابية: حركة اشتراكية بريطانية، تهدف للوصول إلى الديمقراطية الاشتراكية عبر الوسائل التدريجية والإصلاحية وليس الثورية

Freemasonry	الماسونية: منظمة أخوية قامت على أصول غامضة في أواخر القرن السادس عشر إلى أوائل القرن السابع عشر، ودارت حولها كثير من الشكوك لاتصالها بالكثير من القيادات السياسية العالمية
Gardiner, Alan	آلان جاردنر
Gliddon, George	جورج جليدون: قنصل الولايات المتحدة في القاهرة في العقد ١٨٣٠
Grand Palais	جراند باليه (القصر الكبير) قاعة عرض ومتحف في باريس
Hamilton, William	ويليام هاميلتون: (١٧٧٧-١٨٥٩)، أثرى بريطاني ورحالة ودبلوماسي، مؤلف كتاب *Aegyptiaca* (١٨٠٩)
Hermopolis Magna	هرموبوليس ماجنا: الاسم الإغريقي لمدينة خمون الفرعونية التي تقع حاليا بالقرب من قرية الأشمونين بالمنيا
hieroglyphic	الهيروغليفية
Horkheimer, Max	ماكس هوركهايمر
Iconoclasm	عقيدة تحطيم الأصنام
idol	صنم
Jomard, Edmé-François	إدمي فرنسوا جومار: أحد علماء الحملة الفرنسية، شارك في تحرير كتاب وصف مصر، وكان عضوا في المعهد الفرنسي في القاهرة الذي أنشأه نابليون أثناء الحملة الفرنسية. كذلك كان مشرفا على البعثات التعليمية التي أرسلها محمد علي إلى فرنسا
Khater, Antoine	أنطوان خاطر
Kunstkammer	«فن المقتنيات الشخصية»، [التي يحددها ذوق وميول المقتنى]
Lettre sur l'alphabet des hiéroglyphes	رسالة حول الأبجدية الهيروغليفية: كتاب وضعه شامبليون عن اللغة المصرية القديمة
Light, Henry	هنري لايت
l'Institut de l'Egypte	المعهد المصري: معهد علمي أقامه علماء الحملة الفرنسية في قصر المملوك الشهير حسن الكاشف بعد مصادرته
Lucas, Alfred	ألفريد لوكاس : كيميائي ساعد في حفظ مكتشفات مقبرة توت عنخ آمون
Mace, Arthur C.	وآرثر سي. ميس : عالم مصريات
Mariette, Auguste	أوجست مارييت (١٨٢١-١٨٨١): عالم مصريات
Memnon Head	رأس ممنون: كما أطلق على التمثال النصفي لرمسيس الثاني والذي نقل في أوائل القرن التاسع عشر إلى لندن

Memnonium	ممنونيوم»، اسم أطلقه سترابو على المعبد الجنائزي لرمسيس الثاني، والاسم نسبة إلى ممنون، الملك المصري الذي قيل إنه اشترك في حصار طروادة
Merton, Thomas	توماس مرتون : مراسل صحيفة التايمز أثناء اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون
Meskell, Lynn	لين ماسكل
metropole	عاصمة
Minerva	مينرفا، إحدى سفن الأسطول البريطاني، حملت التمثال النصفي لممنون في أكتوبر ١٨١٧ حتى مالطة
Mitchell, Timothy	تيموثي ميتشل
monuments	آثار
Moser, Stephanie	ستيفاني موسر
Mountnorris, Lord	اللورد مونتنوريس
Mozart	موتسارت: موسيقي شهير ومؤلف باليه الناي السحري
mummy	مومياء
naturalia	طبيعي
Neoplatonism	الأفلاطونية الجديدة: حركة فلسفية قامت في القرن الثالث الميلادى على يد أفلوطين، قامت على تعاليم أفلاطون وكانت متأثرة بالديانة المصرية القديمة ضمن أشياء أخرى
Neoplatonists	الأفلاطونيون الجدد
new-age pagans	الوثنيون الجدد
Noeden, G. H.	جي. إتش. نويدن: كان أمينا مساعدا في المتحف البريطاني، وأول من درس رأس ممنون دراسة جادة
Norden, Frederick Lewis	فريدريك لويس نوردن: رحالة دانمركي زار مصر في القرن الثامن عشر
Ozymandias	أوزيمانדياس، نطق خاطئ لـ «أوسر-معت-رع»، أحد أسماء رمسيس الثاني، وهو المعبد الجنائزي لرمسيس الثاني، والمعروف بالرمسيوم، وهناك قصيدة لشيلي بنفس العنوان
palaeolithic age	العصر الحجري القديم (الباليوليثي)
papyrus	ورق البردي
Patagonian Sampson	«بتاجونيان سامبسون»: اسم كان يستخدم بمعنى مقابل لما نسميه "شجيع السيرك"
Petrie, William Matthews Flinders	ويليام ماثيوز فلندرز بتري

Pettigrew, Thomas "Mummy"	توماس «مومي» بتيجرو: جراح استعراضي وتاجر آثار إنجليزي في القرن التاسع عشر، كان يقوم بتشريح المومياوات في حضور جمهور من المتفرجين
Pharaonic antiquities	آثار فرعونية
Pococke, Richard	ريتشارد بوكوك رحالة إنجليزي زار مصر في القرن الثامن عشر
Précis du système hieroglyphique des anciens Égyptiens	نبذة عن الكتابة الهيروغليفية لقدماء المصريين: كتاب شامبليون نشر في ١٨٢٤
Quibell, James Edward	جيمس إدوارد كويبل: السكرتير العام لمصلحة الآثار المصرية في سنوات العقد ١٩٢٠
Roberts, David	دافيد روبرتس: فنان إسكتلندي برع في لوحاته عن مصر والمنفذة بطريقة الليثوجراف
Rosetta stone	حجر رشيد
Rosicrucianism	الروسيكروسيانية: جمعية فلسفية سرية قيل أنها تأسست في ألمانيا أواخر العصر الوسيط على يد كريستيان روسنكروز تقوم تعاليمها على «حقائق العالم القديم»
Ruins	أطلال
Sacy, Silvestre de	سلفستر دي ساسي: أحد علماء فرنسا ساهم في فك شفرة الهيروغليفية، وكان أستاذا للطهطاوي
sculpture	تمثال، نحت
Shelley, Percy Bysshe	برسي بيش شيلي: (١٧٩٢-١٨٢٢) شاعر بريطاني
Silberman, Neil Asher	نيل آشر سيلبرمان
Smirke, Robert	روبرت سميرك
Smith, Horace	هوراس سميث (١٧٧٩-١٨٤٩): شاعر بريطاني
Smith, Joseph	جوزيف سميث (١٨٠٥-١٨٤٤): زعيم دينى أمريكى ومؤسس حركة سميت فيما بعد «قديس اليوم الآخر»، وكما كان مؤلفا، ومخططا للمدن، وقائدا عسكريا، وترشح لرئاسة الولايات المتحدة
Société Archéologique	الجمعية الأثرية
Strabo	سترابو (٦٣/٦٤ق.م – ٢٤ م، تقريبا): جغرافي وفيلسوف ومؤرخ إغريقي
taxonomy	تصنيف، علم التصنيف
Thomsen, Christian Jürgensen	كريستيان جورجنسن تومسن: أركيولوجي دانمركي
Townley Sculpture Gallery	معرض تاونلي، قاعة تاونلي للأعمال النحتية

Townley, Charles	تشارلز تاونلي: اشترى المتحف البريطاني منه في ١٨٠٥ مجموعة من التماثيل الإغريقية والرومانية
trustees	أمناء (المتحف)
Verdi	فيردي، موسيقي شهير ومؤلف أوبرا عايدة *Aida*
Vorstellung	كلمة ألمانية استخدمها هايدجر بمعنى «تمثيل» والمعنى الحرفي لها: «التبيين، الاستعراض»
Western travelers	الرحالة الغربيون
Westmacott, Richard	ريتشارد وستماكوت: كان قيما على الآثار في المتحف البريطاني
Weymouth	ويموث: سفينة بضائع بريطانية حملت تمثال ممنون في ديسمبر ١٨١٧ لتنقله من مالطة، ووصلت به إلى إنجلترا في مارس ١٨١٨
Winckelmann, Johann	يوهان وينكلمان: فيلسوف في علم الجمال، كان يعبر عن النظرة الغربية للجمال الذي يرى الفن فقط في الآثار الإغريقية والرومانية وحدها
wonders	عجائب
Wunderkammc	«فن المجموعات» [التي يحددها نوع وتاريخ فني معين]

المؤلف فى سطور:

إليوت كولا

- أستاذ مساعد اللغة العربية والدراسات الإسلامية في جامعة جورج تاون.

- ترجم العديد من الأعمال الأدبية العربية المعاصرة، منها رواية إبراهيم أصلان: مالك الحزين، كما ترجم أعمالا لكل من إدريس علي، وإبراهيم الكوني، ويحيى الطاهر عبد الله، وغادة عبد المنعم وآخرين.

المترجمة فى سطور:

سحر توفيق

روائية ومترجمة مستقلة، من مؤلفاتها: أن تنحدر الشمس (مجموعة قصصية)، طعم الزيتون (رواية)، رحلة السمان (رواية)، بيت العانس (مجموعة قصصية)

ترجمت العديد من الكتب، ومنها:

فلاحو الباشا (كينيث كونو)؛ *أرض الحبايب بعيدة: رحلة نقدية فى حياة وأعمال بيرم التونسى* (ماريلين بوث)؛ *المذنبة* (مارجريت أتوود)؛ *المرأة المحاربة:* (ماكسين هونج كنجستون)، *كريك وأوريكس* (مارجريت أتوود)؛ *الطريق الطويل: مذكرات صبى مجند* (تأليف إشمائيل بيه)؛ *الهوية والعنف: وهم المصير الحتمى* (أمارتيا صن)؛ *ألوان أخرى* (أورهان باموك)؛ *العشب يغنى:* (دوريس لسنج)؛ *شهيرات النساء: أدب التراجم وسياسات النوع فى مصر* (ماريلين بوث).